Н.А. Агафонова

# ОБЩАЯ ТЕОРИЯ КИНО И ОСНОВЫ АНАЛИЗА ФИЛЬМА

МИНСК
«Тесей»
2008

УДК 791.43.01
ББК 85.37
А23

*Рецензенты:*
доктор искусствоведения, профессор
**А.В. Красинский**;
доктор искусствоведения, профессор
**А.В. Соболевский**

**Агафонова, Н.А.**
А23 Общая теория кино и основы анализа фильма / Н.А. Агафонова. —Минск : Тесей, 2008. — 392 с.

ISBN 978-985-463-256-8.

В книге рассматривается специфика кино как вида искусства, особенности его образной речи. На примере более чем двадцати кинопроизведений различных периодов, школ и течений автором апробируется целостный, компаративный и контекстуальный методы анализа фильма.

Предлагаемый материал является результатом разработки и внедрения курсов «Основы теории кино», «Анализ памятников художественной культуры (раздел киноискусство)» и может быть полезен студентам и преподавателям творческих вузов, учителям по предмету «Отечественная и мировая художественная культура», а также всем знатокам и любителям кино.

УДК 791.43.01
ББК 85.37

**ISBN** 978-985-463-256-8

*Посвящаю своим родителям*

# ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

— Простите, магистр, вы что-то сказали?

— ...мы обсуждали сокращение средств, выделяемых гуманитарным наукам... В течение, по меньшей мере, ближайших двух лет мы будем испытывать недостаток в средствах, что не позволит принимать новых исследователей на отделение гуманитарных наук.

— Ах, как это печально, — произнес Трефузис.

— Вас не тревожит судьба вашего отделения?

— *Моего* отделения? Мое отделение занимается английским языком, магистр.

— Вот и я о том же.

— Какое же отношение имеет английский язык к «гуманитарным наукам», что бы те собою не представляли? Я занимаюсь наукой точной — филологией. А мои коллеги — *другой точной наукой, анализом литературы* (курсив наш. — **Н.А.**).

— Там считают, — сказал президент, — что ваши выпускники не обладают компетентностью и эрудицией, которые способны принести пользу стране. Результаты исследований в ботанике или генетике — или даже в моей сфере, в экономике, — представляют для мира ощутимую ценность... На вас и ваших коллег взирают как на все более и более нестерпимое бремя налогоплательщика. Вы не можете открыть ничего интересного, не можете предложить вашим аспирантам что-либо, способное сделать их полезными для промышленности или рентабельного хозяйства. Вы знаете, это не мои воззрения... Общество больше не может позволить себе содержать всех этих шутов... Мир устал от избытка занимающихся ерундой гуманитариев, от их высокомерия и бесполезности в реальной жизни. Пора вам порастрясти жирок.

— Вы правы, конечно, — согласился Трефузис.

*Отрывок из романа S. Fry «The Liar» («Лжец»)*

Эта книга — попытка придать статус точной науки киноведению.

# 1. КИНО КАК ВИД ИСКУССТВА

## *1.1. Кино в системе традиционных искусств*

Киноискусство — дитя новой художественной эпохи, которую мы обозначаем как модернизм. Эпоха модернизма, по нашему убеждению, берет свое начало в 30-е годы XIX в. с возникновения фотографии и завершается в 50-е годы XX в. повсеместным распространением телевидения. Если появление кинематографа в конце XIX в. ознаменовало генезис экранной культуры — первой ее фазы, то общедоступное телевещание предопределило начало второй фазы: формирование медийной экранной культуры. Ее развитие совпало с иной — постмодернистской эпохой.

Эпоха модернизма характеризуется двумя главными мегатенденциями, манифестировавшимися в художественной культуре. Первая органично связана с «семейством» традиционных классических искусств (литература, музыка, изобразительное искусство, театр) и выражена мощной субъективацией творчества: авторское внутреннее чувство, авторское переживание, авторское впечатление, авторское мироощущение превращаются в определяющие эстетические факторы. Другими словами, более важным становится не отражение объективной реальности в произведениях, но выражение реальности субъективной. Камертоном такой трансформации не случайно выступает романтизм. А сфера традиционных искусств буквально «взрывается» многообразием художественных приемов, географически локальных стилей и направлений: импрессионизм, экспрессионизм, символизм, кубизм, сюрреализм, абстракционизм и др. История культуры до сих пор не знала такого эстетического фейерверка.

Вторая синхронная тенденция — это формирование нового «семейства» техногенных искусств (фото, кино, телевидение и др.). Патент на изобретение фотографии Жаком Манде Дагерра от 1839 г. может рассматриваться как точка отсчета новой траектории развития художественной культуры (кстати, первую фотосъемку — «Накрытый стол» — осуществил Нисефор Ниепс около 1823 г.). Искусство постепенно впитывает преобразующее воздействие

технологии, научные открытия (прежде всего естествознания) стимулируют новый образный язык.

Кино, как особый вид искусства, органично взаимосвязано с обоими «семействами» — традиционных и техногенных искусств. Именно кино явилось «точкой» пересечения этих двух художественных систем, что обусловило его специфическую двуединую природу.

Рассматривая кино как вид в системе традиционных (так называемых классических) искусств, ограничимся представительством четырех основных — литература, музыка, изобразительное искусство и театр. Очевидно, возникнув в конце XIX в., кино унаследовало определенные видовые признаки своих предшественников. Чтобы ответить на вопрос «Какие именно?», проанализируем характер взаимосвязи кино с каждым из обозначенных искусств. При первом приближении к поставленной задаче ответ не кажется трудным в силу широко распространенного поверхностного взгляда. Мол, литература и кино связаны на сценарном уровне: фильму, как правило, предшествует сценарий, исполненный по законам литературного творчества. Музыка входит в кинопроизведение в качестве дополняющего художественного элемента. От театра кино заимствует мастерство режиссуры и актерскую игру, а от ИЗО — язык визуально-пластической образности. При таком подходе смешиваются разные категории: этап работы над фильмом, слагаемое звуковой образности, элементы пластических выразительных средств. Нам же следует установить своеобразный «генотип» каждого из видов в синтетической природе кино. Другими словами, определить *то качество* литературы, музыки, ИЗО и театра *как отдельных видов искусства,* которое обусловливает уникальность их художественной природы и, «переплавляясь» в общем котле, обеспечивает своеобразие кино *как отдельного вида искусства.*

Итак, снова поставим вопрос: какова сущность родства кино как вида и литературы как вида? Их объединяет способность «рассказывания», т.е. принцип повествовательности (нарративности).

В свою очередь, кино и изобразительное искусство оперируют зримыми (иконическими) образами. А теперь акцентируем внимание на новом эстетическом качестве, сформировавшемся благодаря синтезу нарративности (от литературы) и изображения (от ИЗО). На уровне киноискусства этим свойством является *повествование изображением.* Литература повествует, но не изображением, а словом. ИЗО же не способно к повествованию, ибо его визуальный образ статичен, лишен возможности развития во времени. «Динамический нарративный текст (как в литературе), который осуществляется средствами изображений (зримых иконических знаков), составляет сущность киноискусства», — утверждает Ю. Лотман в своей книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики». Если в

качестве центрального для искусства определить образ человека, то очевидной, по мнению Ю. Лотмана, станет способность кинематографа превращать внешний облик героя в повествовательный текст из-за возможности разделения на экране этого облика на частные слагаемые и выстраивания их в определенной последовательности. Именно акцентирование внимания зрителя на отдельных деталях внешности человека отличает кино от театра и изобразительного искусства, но роднит с литературой [31].

Рассмотрим далее взаимосвязь кино и музыки как видов искусства. Их общий знаменатель — звук, точнее звуковой образ. В музыке звук является таким же художественным материалом, как, например, слово в литературе или цвет в живописи. Это «корневые» основания, «ампутация» которых неизбежно приведет к исчезновению соответствующих видов. Кино, заимствуя у музыки звуковое начало, преобразует и усложняет его до многосоставного звукового образа, где сплетаются шумовой, вербальный и собственно музыкальный компоненты. Учитывая этот аспект, уточним специфику художественного синтеза в кино: повествование изображением и звуком (аудиовизуальное повествование).

Наиболее сложным в силу широко распространенного стереотипа представляется поиск общего «гена» кино и театра. Традиционно считается, что их сходство обусловлено синтетической природой. Но действительно ли синтетизм является корневым основанием театра *как вида* искусства. Синтетизм ли обусловливает уникальность (видовую обособленность) театра? Синтетизм, безусловно, присущ спектаклю — театральному произведению. А вот художественная природа театра как вида искусства в отличие от литературы, музыки и ИЗО зиждется, как хорошо известно, на живой коммуникации между исполнителем и зрителем. «Театр не существует без эмоционального, интеллектуального и физического участия публики» [43, с. 361]. Именно наличие непосредственного эмоционального контакта (так называемой вольтовой дуги) между лицедеем и хотя бы одним человеком, который внимает его действиям, обеспечивает возникновение театра как вида искусства в отсутствие сцены, декораций, светового оформления и др. По моему убеждению, прежде всего коммуникативный эффект максимально сближает кино и театр. Причем парадоксальным подобное утверждение выглядит лишь поначалу. Конечно, кинокоммуникация — абсолютно иллюзорна (поведение публики в кинотеатре никак не влияет на происходящее на экране). Однако при этом сила эмоционального накала кинозрителя может превышать степень эмоционального сопереживания зрителя театрального, поскольку аудиовизуальная образность и специфическое пространство коммуникации (затемненный зал) усиливают ощущение адекватности кинопроизведений так называемой объективной реальности, переживаемой зрителем как «сон наяву». Визуальные (пластические)

и слышимые (звуковые) выразительные средства, методы их соотношения (монтажа) позволяют достигать в экранных произведениях чрезвычайно мощного психологического напряжения.

Кроме того, на экране степень реальности человека и окружающей его среды практически одинакова: и то, и другое, по сути, — фотографические копии. В театре же человек (герой, персонаж) своей натуральной, живой природой отчетливо выделен из единого образного контекста на фоне подчеркнутой условности, искусственности сценографии. Потому он — персонаж — является главным носителем художественной информации в театральном произведении. В кино же равными образу человека по эстетическому весу выступают пейзажи, пластические детали и др. Природу театральной коммуникации можно охарактеризовать как «демократичную» — в процессе сценического представления зритель самостоятельно определяет приоритеты своих контактов с образным миром спектакля. В кино коммуникация скорее «авторитарна»: зритель смотрит на экран исключительно «глазами» режиссера (оператора). Но значимость самого коммуникативного эффекта в кино и театре как самостоятельных видах искусства трудно отрицать.

Искусство кино венчает многовековой процесс эволюции художественных видов, совмещая, преобразуя и развивая их определяющие свойства. Синтезировав повествовательность, звукозрительный образ и эффект «коммуникативной дуги», кино создало новый — экранный — язык, в котором органично переплелись некогда локальные выразительные средства.

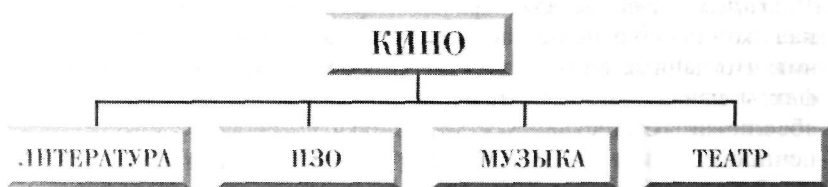



*Рис. 1*
Кино в системе традиционных искусств

## *1.2. Кино в системе техногенных искусств*

Экранное искусство входит составной частью в более крупную систему новейших — техногенных искусств. Их предтечей стало изобретение Гутенбергом книгопечатания в XV в. Однако лишь с появлением фотографии в 1839 г. процесс формирования новых видов искусства приобрел масштабный характер и мощную динамику. Изобретение кинематографа («движущейся фотографии») последо-

вало в 1895 г. А далее еще более стремительно возникло радио-, телевещание, видеоарт и, наконец, в последней четверти XX в. — дигитальное (цифровое) искусство.

Для удобства рассуждения ограничим выборку техногенных искусств фотографией (непосредственной предшественницей кино) и «семейством» экранных видов — кинематографом, телевидением, компьютерным искусством *(Digital Art).* Рассмотрим их общие признаки с целью выявления эстетического знаменателя, определяющего единство поэтики их произведений.

*Техногенность* характеризует природу новой системы неклассических (нетрадиционных) искусств. Возникнув как результат «сращивания», синтеза науки и искусства, технического и художественного творчества, эта сфера продуцирует артефакты при помощи соответствующей аппаратуры, основываясь на той или иной технологии — целлулоидной (кино), электронной (телевидение), цифровой *(Digital Art).* Другими словами, фактор техногенности определяет невозможность создания произведений без использования технических средств.

*Фотографичность* означает высокую степень «жизнеподобия» образов, их тождественность репродуцируемой (интерпретируемой) реальности. Иначе говоря, «материалом» для создания произведений техногенных искусств служит сама реальность в ее пространственно-временном развертывании.

*Тиражность* выявляет факт нейтрализации в иерархии «оригинал / копия» по отношению к техногенным произведениям. Это значит, что данные виды искусства способны производить свои артефакты изначально огромным количеством «копий-оригиналов», абсолютно тождественных друг другу по своей художественной ценности.

*Вездесущность* характеризует высокую скорость распространения в мегапространстве социума произведений техногенного искусства и способность их «проникновения» в частное микропространство отдельного человека.

Наряду с общими свойствами четыре рассматриваемые разновидности техногенных искусств имеют ряд дифференцирующих особенностей, среди которых определяющими являются временной и коммуникативный параметры.

Так, фотография не обладает временной координатой вовсе: ее образы визуальны, статичны и по аналогии с живописью «останавливают мгновенье». В отличие от фото киноязык характеризуется *звукозрительной динамикой,* т.е. кинематографический образ развивается во времени. Но это время жестко регламентировано и хроно-

метрировано (совпадает с протяженностью киносеанса). Телевидение, в свою очередь, «снимает» временные ограничения «киноотрезка». Развертывание своей звукозрительной образности оно переводит в режим бесконечного аудиовизуального потока — программного вещания. Дигитальное искусство еще более свободно вписывается в течение реального времени. Однако отличительная специфика этого явления становится очевидной при ином подходе к фактору времени. Так, фото манипулирует исключительно прошлым временем: фотография — это всегда зафиксированное мгновение прошлого. Кино также предлагает зрителю зафиксированное на пленке прошлое. Но в силу динамической экранной образности, ее высокого жизнеподобия и характера восприятия фильма в темном пространстве кинотеатра *(киносеанс,* «сон наяву») кино вызывает чрезвычайно высокую остроту сопереживания и степень самоидентификации зрителя с тем или иным персонажем. В результате в кинозале рождается иллюзия настоящего времени — сиюминутности происходящих на экране событий. Таким образом, кино смогло предложить человеку «иллюзорную реальность».

Телевидение обладает не фиктивной, но абсолютно реальной способностью продуцировать экранную образность в режиме настоящего времени. Этот феномен называется прямым эфиром и служит источником моделирования «параллельной реальности» для зрителя.

Компьютерные технологии шагнули еще дальше, открыв перспективу «альтернативной реальности» Интернета, где можно организовывать галереи, издавать книги, находить собеседников и т.д. Более того, если кино и ТВ воздействуют на зрение и слух зрителя, то *Digital Art* добавляет к этому тактильность (т.е. способность зрителя осязать). Современные компьютерные технологии посредством трехмерного изображения и объемного звука моделируют искусственную среду буквально из ничего — так называемую виртуальную реальность. Она мнима, но одновременно податлива для проникновения. Человек (пользователь) может взаимодействовать с ней, испытывая при этом реальные ощущения. Если в случае восприятия кино- и телеобразов экран выполняет роль непроницаемой границы, то *Digital Art* позволяет зрителю «перешагивать» предел экрана, находясь как во вне, так и внутри технообраза. И здесь решающую роль начинают играть коммуникативные параметры. Если проследить эту тенденцию в процессе эволюции техногенного и особенно экранного искусства, то очевидным станет нарастание в акте коммуникации эстетического потенциала. Этот феномен описывается термином «интерактивность», которая определяет возможность зрителя «проникать» в композиционную, нарративную цельность произведения, а значит — трансформировать его образную природу.

Интерактивность своими истоками уходит в театральное искусство. Этот вид основывается на «живой» непосредственной коммуникации зрительного зала и сцены. «Дыхание» аудитории, прямо влияя на ход спектакля (концерта), тем не менее способно изменить лишь его нюансировку. Однако целый ряд искусств: литература, ИЗО, фото и кино, — вовсе исключают интерактивность. Их произведения зафиксированы и в этом смысле завершены, неизменны.

Телевидение в отличие от кино, которое традиционно представляет свои произведения (фильмы) в специальных помещениях (кинотеатрах), проникло в домашнее пространство зрителя. В совокупности с феноменом прямого эфира телевидение, хотя и в минимальной мере, способно реализовать фактор интерактивности. Так, телефонные звонки зрителей в телестудию изменяют драматургическую партитуру передачи, активизируют диалог телегероев. Очевиден эффект интерактивности и в случае переключения каналов. Нажимая кнопки на пульте управления, телезритель монтирует на своем домашнем экране новый текст, легко перестраивая заданную извне программу многоканального вещания.

Однако лишь в сфере *Digital Art* интерактивность приобретает полноценность креативного взаимодействия. Технообраз *Digital Art* нематериален, подвижен и нестабилен. Рассеиваясь в сетевом пространстве, он подвержен вариативности, модуляциям, деформациям. Все подобные изменения технообраза возможны именно под воздействием каждого отдельного зрителя (пользователя), что, в свою очередь, наделяет последнего соавторской функцией. Теперь он участвует в варьировании сюжетосложения и управлении персонажами. Более того, зритель (пользователь) *Digital Art* свободен в определении для себя меры интерактивности. Один и тот же экранный текст он может просто созерцать по аналогии с кинофильмом либо превратить его в подобие компьютерной игры.

Итак, рассматривая трехступенчатую эволюцию экранного искусства — от кино до *Digital Art,* — можно проследить динамику и характер внутреннего художественно-коммуникативного процесса, в котором отчетливо проявляет себя интенсификация интерактивности: мнимая (кино), реально ощутимая (телевидение), активно преобразующая *(Digital Art).* Возможность вмешательства зрителя в образную сферу экранного произведения расширяет креативность результата коммуникации. Одновременно исчезает частично (телевидение) или практически целиком *(Digital Art)* сомнительное, с точки зрения классической эстетики, свойство тиражности технообраза. Это значит, что ему присуща художественная уникальность (вариативность) по аналогии, напри-

мер, с театральным спектаклем. Но автором (преобразователем) оригинального экранного текста становится зритель (пользователь).

Современное экранное искусство, включающее кино, телевидение, *Digital Art,* концентрирует мощное поле психологического, социального, эстетического влияния на человека. Экранная (аудиовизуальная) культура пронизывает повседневность масштабной разновекторностью своих проявлений. С одной стороны, это широкодоступный способ получения разнообразной информации. С другой — довольно мощное средство манипуляции массовым сознанием. С третьей — новые перспективы художественного творчества для каждого индивида. Вероятно, поэтому научные, теоретические, практические изыскания последнего времени стремятся к преодолению узких искусствоведческих (или медиавнстских) параметров в изучении комплекса проблем, порожденных аудиовизуальным искусством, где экран уже не является лишь пассивным носителем образов, но становится *художественнымэлементом* общего «текста», а способ коммуникации (связи) зрителя (пользователя) с экранным произведением — *эстетическим фактором.* Проявление, интенсификация этих двух тенденций определили характер и главные этапы эволюции аудиовизуального искусства, т.е. последовательной репрезентации основных его разновидностей — кино, телевидения, *Digital Art.*

В нашу эпоху именно экран является наиболее динамичным и эффективным носителем информации во всех ее разновидностях: художественной и внехудожественной. иконической и вербальной, визуальной и звуковой. Но это отнюдь не значит, что исчезнет, например, книга, которая с XV в. осуществляла эту же функцию хранения и распространения разнообразной информации. Более того, как в свое время книга превратилась в объект материально-художественной культуры, так сегодня экран становится предметом бытовой культуры, частью жилого интерьера человека и экстерьера мегаполиса, а также композиционно-художественным элементом в сценографии, видеоинсталляциях, фильмах, телепередачах.

«Наше столетие было свидетелем глубинных перемен самого искусства, а также способствовало изменению его места и роли в современной культуре», — утверждает польская исследовательница М. Хопфингер [84, с. 157]. Что представляют разновидности экранных искусств в своей совокупности: опасный для человека мир виртуальных миражей или принципиально новое — нонорганическое — искусство?.. Именно эта проблема занимает одно из центральных мест в современной гуманитарной науке,

требуя для своего разрешения комплексных усилий философов, искусствоведов, психологов, культурологов. Многие из них критично оценивают влияние новых цифровых технологий в целом на культуру, общество, цивилизацию. Однако вряд ли стоит утверждать, что новые технологии уничтожат искусство, дегуманизируют человека, разрушат социальные связи и в результате доведут мир и культуру до состояния пустынного пейзажа. Подобные пессимистические прогнозы составлялись и на рубеже XIX-XX вв., когда появилось очень популярное дешевое ярмарочное развлечение — кино. А позже (в середине 50-х годов XX в.) с формированием телевизионной сети стали возникать новые социальные проблемы и новые «печальные перспективы». Сегодня очередную угрозу обществу и цивилизации ряд ученых склонны видеть в динамично развивающейся сфере компьютерных технологий. Однако не следует забывать, что любая технология является не только бременем, но одновременно и благом.

Кино, находясь на пограничье двух систем (традиционных и техногенных) искусств, явилось тем узловым элементом, тем «перекрестком», который направил развитие мировой художественной культуры по новому витку спирали через синтетизм к синкретизму.

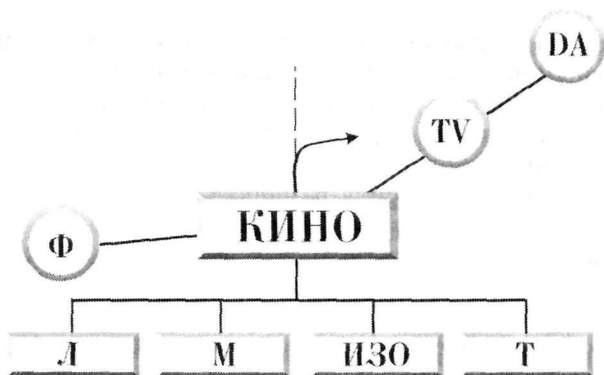



*Рис. 2*

Кино в системе техногенных искусств

*Семейство техногенных искусств:* **Ф** — фотография; КИНО; TV — телевидение; DA — дигитальное (компьютерное) искусство.

*Семейство экранных искусств:* КИНО; TV — телевидение; DA — дигитальное искусство.

*Семейство традиционных искусств:* Л — литература; М — музыка; **ИЗО** — изобразительное искусство; Т — театр; КИНО

Экранное искусство, источником которого является кино, с одной стороны, служит универсальным репродуцирующим механизмом для произведений всех классических видов (в том числе — сценических). С другой — представляет собой самостоятельную сферу художественного творчества.

## *1.3. Пространственно-временной континуум в кино*

Кино наряду с литературой, театром, *TV* и *DA* принадлежит к роду пространственно-временных искусств. «Когда начнешь передвигать камеру в процессе съемки, то может не быть ничего более — ни событий, ни людей, никакой фабулы, — однако при этом уже возникает пространство, обрамленное рамками кадра, и также — время скольжения киноленты», — замечает польский исследователь М. Пжылипяк [89, с. 43].

Время — один из основных элементов существования и художественного воплощения экранного произведения. Кинематографическое время характеризуется двойственной природой, которая определяется как отношение протяженности представления фильма (кинопроекции) и времени собственно фильмического (сюжетного) действия. Соответственно категория времени в кино проявляет себя в трех различных формах:

1) физическое время — это объективная протяженность фильма, которая четко хронометрирована (90, 120 мин и т.п.) и совпадает со временем проекции кинопроизведения на экране;

2) психологическое время — это субъективная протяженность фильма, которая отражает степень увлеченности зрителя просмотром и не может быть измерена. Более того, психологическое время, как правило, не совпадает с физическим. Оно может либо ускоряться, либо, наоборот, замедляться. Например, когда зритель буквально не может оторваться от экрана, рождается ощущение, что ленты словно бегут быстрей. Бывает и обратная ситуация, когда зритель поминутно смотрит на часы, сверяя свое ощущение медлительного развертывания событий в фильме с реальной его длительностью;

3) художественное время — наиболее весомое и сложносоставное по своей природе, является феноменом эстетическим.

Художественное время присуще любому повествованию, «объявляющему о времени действия, фиксирующему его, отсылающему к сцене другой, создающему иллюзию иного мира. Это время кажется нам выстроенным так же логично, как календарное» [43, с 43]. Художественное время — это способ организации интриги, отбора и сцепления фабульного материала, построения отдельных частей фильма. Сжатие и растяжение, замедление и ускорение,

остановка и внезапное «перепрыгивание» вперед — все эти качества художественного времени предоставляют широкие возможности для конструирования выразительной образной сферы кинопроизведения.

Исходя из сказанного, художественное время в кино можно рассматривать как совокупность (точнее, наслоение) пяти основных уровней.

*Время протяженности событий в фильме* — здесь сливаются психологические особенности восприятия экранных событий зрителем и художественные приемы манипуляции временем. На данном уровне реализуется первая кинематографическая условность — эластичность нарративного времени. Это значит, что оно легко «растягивается» либо «сжимается» по отношению к протяженности в реальном времени. В данном случае наиболее показательным примером тождества того и другого выступает фильм А. Варда «Клео: от пяти до семи». Героиня картины, популярная эстрадная певица, в пять часов дня узнает о своей болезни, но должна подождать до семи вечера, чтобы по результатам анализов удостовериться окончательно в правильности диагноза. Протяженность фильма (90 мин) практически совпадает со временем протяженности событий, когда героиня устраивает свои мелкие дела, встречается с приятелями, прогуливается по улицам, наведывает магазины. Время каждого события четко хронометрировано: внизу кадра систематически появляются титры, указывающие точное время (17.05; 17.12; 17.29 и т.д.). В 18.30 героиня узнает, что действительно больна. Подобное уравнивание физического времени и времени протяженности представляемых фильмом событий довольно редко в кинематографической практике. Наиболее распространены (например, в кинопроизведениях Л. Висконти) приемы уравнивания временной протяженности реальности и ее представления на экране в отдельно взятых фрагментах. Аналогична и обратная ситуация, когда время протяженности экранного события более длительно (растянуто) по отношению к гипотетической реальности. Классическим примером служит эпизод расстрела на одесской лестнице из фильма С. Эйзенштейна «Броненосец "Потемкин"». Так, в реальности быстрый спуск по ступеням одесской лестницы охватывает 1-2 мин. для взрослого человека. В фильме С. Эйзенштейна это происшествие занимает около 8 мин. Подобного эффекта растягивания времени события режиссер достиг за счет параллельного монтажа симультанных микрособытий, т.е. весь эпизод разбит на ряд мелких сцен, происходящих одновременно. Однако

на киноленте они размещаются линеарно — одна за другой, что увеличивает время протяженности всего представляемого события.

Категория времени в кино не ограничена аспектом протяженности, но включает также структурный компонент — упорядоченность событий, их очередность. Поэтому следующий уровень художественного времени в кино может быть определен как *последовательность событий.* Существует несколько способов соединения событий в единое экранное повествование.

1. Хронологический — очередность сюжетных событий представляет ситуацию последовательно от ее зарождения до разрешения («Броненосец“Потемкин”» С. Эйзенштейна).

2. Симультанный — события происходят одновременно, но на экране презентируются поочередно; подобный полифонизм достигается как посредством композиционно-драматургического решения («Нетерпимость» Д.У. Гриффита «*Mistery Train*» Д. Джармуша), так и с помощью полиэкрана («Беги, Лола, беги» Т. Тиквера).

3. Нехронологический — порядок событий выстроен с вкраплением эпизодов-ретроспекций (воспоминаний), эпизодов-интроспекций (фантазий, сновидений) («Конформист» Б. Бертолуччи, «Хиросима, моя любовь» А. Рене).

4. Ахронологический — временная очередность событий затруднена для идентификации. Эпизоды, снятые в разное время суток и в разных местах, объединены общим настроением, но при этом зрителю не удается установить принцип их зависимости от времени («Андалузский пес» Л. Бунюэля).

Эти четыре способа организации последовательности событий (за исключением хронологического) очень редко существуют в киноискусстве в чистом виде. Более распространена совокупность, например, симультанного и нехронологического («$8^1/_2$» Ф. Феллини), симультанного и ахронологического («Криминальное чтиво» К. Тарантино) и т.п.

Следующий уровень художественного времени в кино — *время события.* Оно репрезентирует исторические координаты, в которых развертывается тот или иной сюжет, а также поры года, время суток. Иными словами, время события эквивалентно объективному времени героя, в котором тот существует и действует.

Наконец, можно выделить еще *время наррации.* Оно создает своего рода стереоскопический эффект, ибо момент повествования всегда вторичен по отношению к моменту событий, о которых ведется рассказ. Время наррации зачастую тождественно времени автора или героя, если повествование ведется от его имени.

Итак, художественное время в кино формируется через взаимопроникновение четырех пластов, каждый из которых отражает один из аспектов временного развертывания сюжета и специфику ведения повествования (рис. 3).

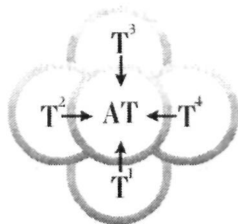



*Рис. 3*
Художественное время в кино.
**АТ** — художественное время в кино:
$\mathbf{T^1}$ (время протяженности событий) + $\mathbf{T^2}$ (последовательность событий) + $\mathbf{T^3}$ (время события) + $\mathbf{T^4}$ (время наррации)

Благодаря взаимопроникновению четырех пластов «...зритель забывает, где находится: он живет в настоящем времени, но теряет эту связь и проникает в другой мир — в мир повествования, в другой временной пласт — во временной пласт преподносимой ему фабулы, с помощью которой он выстраивает и воображает ее продолжение» [43, с. 44].

Понятие пространства в кино по аналогии с категорией времени неоднозначно. Оно включает и пространство зрительного зала, т.е. специально приспособленного помещения для просмотра фильмов в кинотеатре (классическая кинокоммуникация). Это объективно существующее место конфронтации (по определению Гегеля) экрана и зала представляет собой внешнее пространство. Однако в отличие от театра здесь происходит психологический процесс идентификации зрителя с экранным персонажем, в результате «растворения» реального пространства зала (эффект полного затемнения) и так называемой «втягивающей» силы кинообразности.

Собственно художественное пространство в кино формируется из множества внутрикадровых микропространств в целостное макропространство фильма. При этом оно является результатом реконструкции в воображении зрителя, который во время проекции фильма связует в единство отдельные кадры.

Художественное пространство кинопроизведения, равно как и художественное время, формируется из нескольких взаимопроникающих слоев.

1. *Пространство события* — непосредственно связано с фабулой фильма и характеризует место действия (экстерьеры, интерьеры, пленеры). Попутно следует заметить, что существует своеобразный конфликт между пространством события и повествованием: презентация места действия замедляет ритм рассказа. И наоборот,

концентрация на быстром развитии действия приводит к ограничению роли и весомости пространства события.

2. *Экспрессивное пространство,* или внутреннее (душевное) пространство героя — аудиовизуальная проекция психологического состояния персонажа. Мастером воссоздания на экране экспрессивного пространства является итальянский мэтр М. Антониони. С помощью колорита, характерных пейзажей, музыкального минимализма итальянский режиссер всегда выразительно и точно проецирует на экран душевный строй своих героев.

3. *Символическое пространство* — это авторское пространство фильма. Оно формируется режиссером как переход из области конкретного видимого пространства в область эфемерную, ассоциативную. Подобное транспонирование осуществляется с помощью аллегорий, метафор, символов.

Художественная культура конституировала целый ряд образов, имеющих символическое значение. При этом один и тот же образ (например, родительский дом) может иметь амбивалентную символику у разных режиссеров. Так, у А. Тарковского он означает своего рода духовный трамплин в жизни человека. А у испанского режиссера К. Сауры наоборот родительский дом — «тюрьма», клаустрофобически воздействующая на героев, которые всеми силами пытаются вырваться из нее или хотя бы распахнуть настежь окна и двери, чтобы не «задохнуться» в сумрачном «безвоздушном» пространстве. Однако необходимо подчеркнуть, что далеко не всегда в кино за изображаемыми объектами следует искать символический смысл. Например, река может выступать лишь как место события, а не обязательно как символ Перехода («Мертвец» Д. Джармуша).

Итак, целостное художественное пространство фильма как минимум трехслойно. При этом чрезвычайно важно отметить жесткую иерархичность его структуры: от низшего уровня (пространство события), который обязательно присутствует в каждом (в том числе и «проходном» фильме), до высшего (символическое пространство), присущего, как правило, произведениям киноискусства. Графически художественное пространство фильма можно выразить пирамидой (рис. 4).

Взаимодействие трех обозначенных слоев художественного пространства фильма строится по направлению снизу вверх. Каждый последующий уровень обязательно вбирает предыдущий и непременно сужается. Так, экспрессивное пространство не может возникнуть без опоры на пространство события, а символическое — без опоры на событийное и экспрессивное пространство. При этом

наиболее ценен художественный эффект «перетекания», когда пространство события незаметно растворяется в экспрессивном пространстве, а то, в свою очередь, может всколыхнуть символический уровень.

СП

ЭП

ПС

*Рис. 4*
Художественное пространство в кино
**ПС** — пространство события, **ЭП** — экспрессивное пространство (душевное пространство героя), **СП** — символическое пространство (пространство автора)

Рассмотрим несколько примеров. В фильме белорусского режиссера В. Рыбарева «Чужая бацькаушчына» есть эпизод предсмертного воспоминания старухи Мондрихи. Вся монтажная секвенция состоит из трех кадров: длительный крупный план лица героини (около 1 мин 40 с) сменяется панорамой с едва различимыми силуэтами человеческих фигур (около 1 мин 23 с) и вновь к концу рассказа возвращается к лицу Мондрихи, с которого камера переводит взгляд на профиль ее немой дочери Евки, пластически завершая недосказанный словами монолог (около 20 с).

Пространство события (хлев) в данном эпизоде очерчено общими чертами: бревенчатая стена, на фоне которой героиня начинает и заканчивает свое признание. Мимика Мондрихи довольно статична, и лишь надтреснутый голос ведет тему воспоминания о скоропалительной любви некогда юной героини с заезжим дорожным бригадиром. По мере неспешного развертывания монтажной фразы в кадре все отчетливее проявляет себя экспрессивное пространство. Этому способствует, прежде всего, светотеневая партитура эпизода: настоящее реальное самоощущение героини репрезентировано глухой темнотой, которую по косой рассекает узкая полоска света, выхватывающая фрагмент стены и глаза героини. Кадры-панорамы далекого прошлого, наоборот, пронзительно светоносны и одновременно выбелены, словно припорошены забвением. Прошлое Мондрихи, хотя и жестоко скорректировало последовавшую жизнь (беззащитная Евка — горький плод той любви), теплится крошечным угасающим бликом светла в ее душе. Звуковой образ (лаконизм фраз вкупе со скупым интонированием, непритязательность мелодического рисун-

ка музыкального вкрапления) также выявляет внутреннюю усталость и смирение Мондрихи. Гармоничная целостность аудиопластической образности эпизода, исполненного в минорной тональности, позволяет «раскрыться» и символической составляющей общего художественного пространства, по сути, небольшого фрагмента: первый монтажный кадр (глухая темнота, которую по косой рассекает узкая полоска света, выхватывающая «фрагмент» лица героини) вдруг начинает ощущаться как образ смерти. Композиция кадра словно коррелирует с символикой гроба, крышка которого вот-вот прихлопнется, и с этим исчезнет единственная световая «щель». Именно знак «световой расщелины» вновь актуализирует экспрессивное пространство, переводя образную конфигурацию эпизода с обобщенно-символической на субъективно-конкретную ступень.

Проанализированный эпизод из фильма В. Рыбарева «Чужая бацькаўшчына» иллюстрирует волнообразную, но при этом неравномерную динамику разноуровневых переходов внутри пространственно-художественной пирамиды: мгновенное растворение пространства события в экспрессивном пространстве, «разбухание» последнего, быстрый «скачок» на уровень символического пространства и «обтекание» вновь на второй (экспрессивный) уровень, а далее (по ходу фильма) — концентрация на нижнем (событийном) уровне. По аналогии можно попытаться выстроить диаграмму пространственного континуума всего фильма.

Обратимся к одному из фрагментов кинокартины М. Хуциева «Застава Ильича». Предрассветное июньское утро. Молодой герой, внезапно пробудившись, выходит на московскую улицу и неспешно движется по пустынной проезжей части вперед без определенной цели. Навстречу ему идет его возлюбленная, также интуитивно совершающая незапланированную прогулку. Анализ данного эпизода с точки зрения специфики художественного пространства также выявляет колебания и взаимоперетекания трех уровней, но несколько иначе, чем в «Чужой бацькаушчыне». Так, пространство события (московские улицы) фотографично достоверно и узнаваемо. Само по себе отдельно взятое оно несет определенные характеристики среды: утро в городе, чисто вымытый асфальт, мерцающий светофор, отсутствие транспорта и пешеходов. Однако режиссер с началом перемещения героя вводит лирическую тему: в фортепианную мелодию вплетены стихотворные строки. Этот звуковой образ — своеобразный внутренний монолог героя — крещендирует от едва различимых отдельных звуков и слов до полноценного форте к моменту встречи с возлюбленной. Звуковое нарастание в синтезе с пластическим образом свободно шагающего по широкому проспекту героя отчетливо

выражает его приподнятое настроение, ясность и чистоту помыслов, внутреннюю гармонию и устойчивость. Так пространство улицы (события) модулирует во внутреннее (экспрессивное) пространство персонажа.

После кульминации — встречи героев — камера оставляет их за кадром и по законам авторского отступления устремляется за компанией выпускников, завершающих свой бал на набережной. Это отступление помогает «взвиться» на символический уровень: мгновенно обозначить атмосферу «оттепели» начала 1960-х годов — лучезарные надежды, оптимизм, отдельность личности наравне с культом дружбы и товарищества. Приведенный пример иллюстрирует, как пространство события (город) растворяется в экспрессивном пространстве (душевный лад героя), которое на короткое время замещается авторским отступлением (шумная стайка выпускников на набережной) — символическим пространством.

Символическое пространство может проявлять себя волнообразно в едином художественном пространстве фильма, а может тотально господствовать на экране, всецело поглощая и пространство события, и экспрессивное пространство. В этом отношении чрезвычайно характерны кинопроизведения С. Параджанова. Так, его фильм «Цвет граната» представляет собой совокупность символических эпизодов, каждый из которых нуждается в декодировке. В целом кинолента опирается на конкретный прототип, которым является армянский поэт XVIII в. Саят-Нова. Однако фильм этот о судьбе Поэта (Художника) в широком смысле слова. Композиционно картина С. Параджанова разделена на 7 глав в соответствии с основными вехами жизни: детство поэта, юность поэта и т.д. Обратимся к первой монтажной секвенции начальной главы «Детство поэта». Каждый кадр, в нее входящий, довольно автономен по смысловому наполнению и стремится к статике живописности. Первый представляет композицию, в центре которой помещен мальчик, опирающийся на колени и локти. Пластика его тела напоминает позу эмбриона. Внутрикадровое пространство «затопляет» ливень, сотрясают громы и молнии, означающие живительную энергетику первостихий воды и огня. В целом символика этого кадра явно презентует идею сотворения, рождения Поэта. Следующий кадр фиксирует общим планом мизансцену, где мать и отец поочередно набрасывают на мальчика, сохраняющего позу эмбриона, ковры. Ковер на Востоке символизирует картину мира. Соответственно расшифровать всю сцену можно как «впитывание» будущим поэтом фамильных, национальных культурных традиций. Далее в фильме следует серия кадров, объединенных образом книги и

вербальным рефреном: «Святых целей три: возлюби перо, возлюби письмо, книги возлюби» (Саят-Нова). Мальчик проходит главные этапы посвящения в Поэты. Все эти сцены подчеркнуто ритуализированы: сначала — торжественный вынос монахами фолиантов, затем — ладонь мальчика под грузом мокрых книг, потом — восхождение будущего поэта со стопкой книг на крышу монастыря, далее — перелистывание альбома со средневековой армянской живописью. В завершении следует значимая композиция, решенная на общем плане: мальчик устраивается на крыше среди развернутых фолиантов, страницы которых трепещут на ветру. При этом пластический рисунок (мальчик, лежа на спине, последовательно разводит руки и ноги) отсылает к известному рисунку Леонардо («Человек в круге»), а весь кадр символизирует естественное гармоничное «погружение» будущего мастера в мир поэзии, мир творчества. Финальный кадр серии — мальчик, подобно маятнику, раскачивается на фоне каменной стены — может нести и вовсе метафизический смысл.

Таким образом, в фильме С. Параджанова «Цвет граната» с первого эпизода актуализирует себя авторское (символическое) пространство, лишая частных конкретных черт и место события, и личность персонажа. Каждый кадр максимально очищен от второстепенных предметов и деталей. В свою очередь, каждый предмет, являясь элементом тщательно продуманной композиции, несет символическое значение.

Итак, понятие «пространство» в кино не сводится к обозначению неких границ, в которых происходят те или иные перемещения, перестановки. Пространство в кино является динамическим компонентом всей художественной системы. «Оно перестает быть проблемой оболочки и становится видимым местом создания и проявления смысла» [43, с. 264].

В целом пространственно-временной континуум в кино образует сложную эстетическую материю взаимопереплетений, взаимовлияний и взаимопереходов различных качеств физического, психологического, художественного свойства. Для изучения этой проблемы необходимо было разъять многочисленные слагаемые единого целого, но на экране существует именно это синтетическое единство — единство художественного времени и художественного пространства. Именно оно позволяет сложносоставной (аудиовизуальной) кинообразности обретать принципиально новые свойства выразительности. Другими словами, зримый (пластический, иконический) образ благодаря временной компоненте получает динамическую протяженность, способность развития (в отличие от изобразитель-

ного искусства), а звуковой образ в отличие от музыки как вида вписывается в пространственные конфигурации внутрикадровых композиций.

## *1.4. Кадр*

В кинематографе существует дихотомия понятия «кадр». С одной стороны, кадр — это сегмент кинопленки, минифотография, а с другой — это первооснова кинематографической образности, «слово» кинематографической речи. Естественно, художественная значимость кадра как первоэлемента экранного языка представляет интерес для изучения. Поэтому в отношении понятия «кадр» проведено терминологическое разграничение. Сегмент киноленты, в котором запечатлена отдельная фаза движения, называется «кадрик». А кадр как первоэлемент киноповествования определяется дефиницией «монтажный кадр». «Монтажный кадр (отдельный монтажный кусок) — составная часть фильма, содержащая тот или иной момент действия» [25, с. 163]. Иными словами, монтажный кадр обладает *длительностью.* В отличие от «кадрика», равномерно фрагментирующего киноленту (словно тактовая черта в музыкальной партитуре) и имеющего одинаковый формат, монтажный кадр представляет собой различный по протяженности динамический фрагмент, снятый от момента включения до выключения киноаппарата. Монтажный кадр может длиться от нескольких секунд до нескольких минут по аналогии со звуками в музыке (шестнадцатые, половинные, целые длительности) или со словами в литературе (односложные, трехсложные, многосложные). Динамическая природа монтажного кадра превращает его в ритмическую единицу киноискусства. Однако не следует упускать из вида, что монтажный кадр — это также ограниченное художественное пространство. Причем, как замечает Ю. Лотман, отграниченность здесь триедина: по периметру (края экрана), по объему (плоскостность экрана), по последовательности (предшествующим и последующим кадром) [31]. Далее в тексте мы будем традиционно оперировать понятием «кадр», подразумевая «монтажный кадр».

«В кинокадре... с достаточной точностью воспроизводятся форма предмета, цвет и фактура материала, глубина пространства, скорость и направление движения, звук, интонированное слово» [14, с. 14]. Внутрикадровое пространство несет важное смысловое содержание. Оно может быть довольно реалистичным, узнаваемым, конкретным или абстрактным, символичным.

Пространство кадра можно выстраивать вглубь с помощью объектива съемочной камеры по законам перспективы. В переводе с латыни «перспектива» означает увиденный сквозь что-либо, ясно увиденный. Это один из способов изображения объемных тел на плоскости в соответствии с кажущимися изменениями их величины, формы и четкости, вызванными расположением в пространстве и степенью удаленности от наблюдателя (кинокамеры). Различают три основных типа перспективы.

*Линейная* — строится по прямым линиям, которые соответствуют ходу световых лучей. В кино внутрикадровая перспектива строится оптической системой объектива, имитирующего устройство человеческого глаза. Объективы разделяются по фокусному расстоянию (длиннофокусные, короткофокусные), в зависимости от которого формируется сектор с четким и нечетким изображением. Иллюзия глубины пространства возникает благодаря сосуществованию в кадре объектов, попавших в зону резкости, и объектов, выведенных из фокуса. Выбор объектива для съемки имеет не только технологическое, но и эстетическое значение.

*Тональная* (воздушная) — передает эффект угасания тональной и цветовой насыщенности объектов, а также скрадывание их контуров по мере удаления от наблюдателя.

*Динамическая* — возникает в процессе съемки движущейся камерой.

Наряду с физико-техническими параметрами, важнейшую роль при создании внутрикадрового пространства играют художественные: план, ракурс, свет и тень, цвет.

*План* — это относительный масштаб изображения в кадре. Планы различаются по крупности.

1. *Дальний* — завершенная композиция с изображением человека во весь рост и окружающей его среды. При этом ведущую функцию выполняет именно среда. В ее качестве зачастую выступает пейзаж. Он может являться лишь характеристикой пространства, в котором происходит действие. Но может приобретать статус эпитета — отражать эмоциональный тон событий или внутреннее состояние героя. Пейзаж в кино также может становиться полноценным самостоятельным образом, характеризующим эпоху, время, атмосферу (фильмы шведского режиссера В. Шёстрома). А у таких мастеров, как, например, А. Довженко, А. Тарковский, А. Куросава, пейзаж на экране «одушевляется», анимируется (угрожающие тучи, «живая» и «мертвая» вода, трепетная трава, стонущий ветер и др.), превращаясь в мощный философско-эстетический компонент повествования.

1.1. Разновидностью дальнего плана считается *панорама,* которая обладает собственной внутренней драматургией. Ее развитие в пространственно-временном континууме делает возможным постепенное наращивание художественной информации:

а) панорама оглядывания (обзорная) — камера, словно повторяя траекторию заинтересованного человеческого взгляда, обозревает пейзаж (среду), но при этом не выявляет никаких причинно-следственных связей (фильмы немецкого режиссера В. Херцога);

б) панорама сопровождения — камера следит за перемещающимся объектом и целиком подчинена происходящему действию, определяющему темп и траекторию панорамы («На последнем дыхании» Ж.Л. Годара);

в) панорама-«переброска» — резкое движение камеры, имитирующее быстрый перевод взгляда с одного объекта на другой, с целью акцентирования внимания на причинно-следственных связях; динамика «переброски» смазывает изображение второстепенных объектов (распространена в фильмах группы «Догма-95»).

*2. Общий* — устойчивая композиция с большой глубиной внутрикадрового пространства, в которой все человеческие фигуры и предметы предстают на экране в полный рост. Главная задача общего плана — характеристика среды и персонажей, которые в ней действуют. Тут может господствовать статика или разворачиваться какое-либо событие, но в любом случае это уравновешенное изображение, где главные линии взаимодействия героев и причинно-следственные связи замыкаются, как правило, внутри кадра. Зритель воспринимает общий план целиком, не выделяя никакой доминанты. Подобные художественные свойства отождествляют общий план с зеркалом сцены, и потому его еще называют «театральным», считая наименее экспрессивным масштабом экранного изображения. Общий план, по сути, не имеет отчетливого композиционного центра и нуждается в «уточнении» средними и крупными планами. Общим планом в фильме показываются крупные объекты, которые «уменьшаются» в масштабе в процессе своего отдаления от кинокамеры.

3. *Средний* — композиция с довольно ограниченной глубиной пространства, когда человеческие фигуры представлены на две трети своего роста (по пояс, по колени). Средний план частично вмещает и среду действия, но здесь она уже только означена. Функциональное предназначение среднего плана — уточнение, аккумуляция, концентрация. Поэтому в нем всегда присутствует ясный композиционный центр. Средний план называют еще «американским», так как он является преобладающим в голливудском кино, поскольку наиболее адекватен динамичному повествованию.

4. *Крупный* — открытая лаконичная композиция, когда на экране экспонируется только часть объекта, например голова (лицо) человека. Иными словами, крупным планом в фильме показываются мелкие предметы. Обычно крупный план стремится к статике, нейтрализуя внешнее движение. Он воздействует не столько своей формой, сколько содержанием: рождение мысли в глазах персонажа, смена его настроения. Поэтому крупный план позволяет зрителю осуществлять максимальный эмоциональный контакт с внутренним миром героя, следить за малейшими импульсами его души. Крупный план — наиболее экспрессивный масштаб экранного изображения. По С. Эйзенштейну, главная задача крупного плана не увеличение, а обозначение. Он наиболее весом в своей семиотике, чем общий и средний планы, и является уникальной фигурой экранного образного языка. Обычно крупный план служит кульминацией монтажной фразы и способствует нарастанию драматического напряжения.

*Деталь* — открытая предельно лаконичная композиция, служащая изобразительным, пластическим, образным акцентом. Деталь — это концентрация сущности. Поэтому, на экране она легко превращается в обобщение, теряя свое конкретное измерение (фильмы белорусского режиссера Ю. Тарича «Лесная быль», «До завтра»).

Изображения крупного и сверхкрупного (деталь) плана стихийно возникли в лентах братьев Люмьер за счет приближения к камере снимаемых объектов (характерен в этом роде их фильм «Прибытие поезда»). Считается, что впервые сверхкрупный план использовал английский кинематографист Дж. Смит. В своих коротких фильмах 1900 г. он ввел изображение человеческого глаза («Бабушкина лупа») и дамской ступни («Что видно в телескоп»). Однако британский изобретатель не заметил своего художественного открытия: крупный план в своих лентах он опосредовал специальными оптическими приборами — лупой, телескопом. Позднее выдающийся американский режиссер Д.У. Гриффит, осознав эстетическое значение крупного и сверхкрупного планов, начал использовать их в качестве пластического и эмоционального акцента («Рождение нации», «Нетерпимость»).

Таким образом, сочетание в той или иной последовательности дальних, общих, средних, крупных планов позволяет воссоздать на экране выразительное художественное пространство и проводить посредством монтажных фраз сюжетную и семантическую линию. Например, в одном из начальных эпизодов фильма *«Blow up»* (сцена в парке) М. Антониони ведет повествование с преобладанием

дальних и общих планов. Герой фотографирует пару влюбленных в романтическом пейзаже. Мы можем разглядеть лишь их силуэты среди старых деревьев. Впрочем, и фигура фотографа также зачастую представлена дальними планами как элемент общей среды. На экране царит идиллическая атмосфера, равновесие и естественность. С нарастанием драматического напряжения сцены режиссер соответственно прибегает к изменению масштаба изображения. Девушка, заметив непрошенного наблюдателя, устремляется к фотографу с целью потребовать негатив. Ее образ по мере приближения последовательно «проявляется», становясь все более четким и конкретным: от невнятных очертаний на дальнем плане к портрету в полный рост на общем, затем к еще большему уточнению на среднем, и, наконец, в кульминации (решительное наступление на фотографа и попытка вырвать у него фотоаппарат) мы можем разглядеть черты ее лица на крупном плане. Кульминационный всплеск сцены сменяется снижением напряжения в кадре за счет последовательного перевода масштаба изображения к общим и дальним планам: фигура девушки удаляется, растворяясь в спокойном, величавом пейзаже старого английского парка.

Пример несколько иного свойства — сцена в парикмахерском салоне из фильма Л. Висконти «Смерть в Венеции», решенная исключительно на смене крупных и сверхкрупных планов. Вся монтажная секвенция представляет процесс преобразования услужливым цирюльником лица профессора фон Ашенбаха: от утомленного, слегка растерянного до псевдопомолодевшего, искусственно «взбодренного» нехитрым макияжем. При этом режиссер начинает и замыкает крупным планом головы героя протяженное пластическое легато, охватывающее серию деталей — подбородок, брови, глаза, губы фон Ашенбаха. Сочетание визуального рисунка с мелодическим (тема из симфонии № 5 Г. Малера) создает сложнейший орнамент противоречивости внутреннего чувства героя, сотканного из искушения, надежды, любопытства, самоиронии, усталости, смирения. Его истинное живое лицо, мягко «фрагментируемое» посредством сверхкрупных планов и последовательно вуалируемое слоями краски, символизирует полную беззащитность, душевную хрупкость фон Ашенбаха.

И еще один пример — сцена в Александровой Слободе из фильма «Иван Грозный» С. Эйзенштейна. Эпизод начинается в царских палатах, где на троне мается Иван Грозный в ожидании гонцов из Москвы. Но вместо них на поклон царю бесконечной вереницей по заснеженной равнине движется народ. Триумф Ивана Грозного передан режиссером в кульминационном кадре с невероятной пласти-

ческой экспрессией. Композиция строится по диагонали и по мощному контрасту: в нижнем левом углу кадра панорамным масштабом представлена извилистая «народная река», а с верхнего правого угла нависает профиль Ивана Грозного. Подобное контрапунктическое столкновение в единой внутрикадровой композиции сверхдального плана и детали дает основание для модуляции с конкретно-событийного уровня в символическое пространство эпизода: это уже не столько профиль Ивана Грозного, сколько Всевидящее око, с небес взирающее на паству свою.

Кинематографический план неотделим от ракурса — еще одного важнейшего средства пластической выразительности кадра. *Ракурс* — угол зрения камеры на снимаемый объект. Ракурс способствует ориентации зрителя в событийном пространстве, выявляя положение снимающей камеры. Кроме того, ракурс раскрывает специфические признаки объекта, которые можно заметить лишь с определенной точки зрения (например, архитектурный ансамбль; лицо анфас и профиль и т.д.). Наконец, ракурс может являться изобразительным эпитетом, т.е. служить средством психологической характеристики героя, передавать его внутреннее самоощущение. Существует пять основных ракурсов:

1) с высоты птичьего полета (активно используется при панорамировании в сверхдальних планах);

2) высокий (создает эффект принижения объекта за счет приподнятости по отношению к нему снимающей камеры);

3) нейтральный (создает эффект естественности, натуральности объекта, ибо камера устанавливается на уровне человеческих глаз);

4) низкий (создает эффект преувеличения, «монументализации» объекта за счет снижения по отношению к нему камеры);

5) наклонный (создает переход вертикально-горизонтального строя кадра в диагональный — неустойчивый и напряженный).

Остротой ракурсов (низкие, диагональные, высокие) отличаются внутрикадровые композиции в фильмах С. Эйзенштейна, что позволяет достигать рельефности экранного изображения. Примером того, как ракурсом можно передать внутреннее состояние персонажа, служит кадр из фильма Ю. Тарича «До завтра». Героиню Лизу Малевич выгоняют из гимназии — она остается без крова и без средств. Ее униженность и беззащитность передает взгляд камеры сверху вниз (высокий ракурс): маленькая фигура девушки, показываемая со спины, одинока и неподвижна «на дне» социальной иерархии, символизируемой лестницей.

Важнейшим художественным приемом построения внутрикадрового пространства является *пропорция света и тени*. Строго говоря,

освещение определяет качество киноизображения, ибо эффект съемки основан на мгновенном засвечивании пленки. Но как и все технические свойства фильмейкерства, свет, его интенсивность одновременно служат средством эстетического воздействия. Он дает информацию о форме, объеме, фактуре объектов, их расположении в пространстве, а также характеризует атмосферу действия.

Различают три основных типа освещения:

1) высокий ключ (яркость, иллюминационность) обычно сопровождает жанры комедии и мюзикла;

2) низкий ключ (скупое освещение) присущ триллерам, детективам, драмам;

3) высокий контраст (ярко освещен дальний либо ближний план в кадре) распространен в трагедиях, мелодрамах.

Кроме того, освещение в кино классифицируется как естественное и искусственное. Естественное освещение (предрассветное, утреннее, дневное, вечернее, ночное) используется при съемках на натуре (при этом могут применяться различные подсветки). Искусственное освещение (искусственные источники света) обеспечивает съемочный процесс в закрытых помещениях. Разнообразные приборы рисующего, заполняющего, контурного, фонового света помогают моделировке пространства и объектов.

Наряду со световой партитурой в кино важную художественную функцию выполняет тень. Различают два главных вида тени. Собственная — тень, которая образуется на самом объекте и служит его качественной характеристикой. Падающая — тень, возникающая в результате расслоения светового потока, направленного на снимаемый объект (т.е. часть светового потока перекрывается этим объектом). Такого вида тень определяет пространственные координаты объекта и выявляет его связи с окружающими предметами.

Порой светотеневая драматургия выступает в художественном контексте фильма одной из образных доминант. Например, в картине С. Эйзенштейна «Иван Грозный» световая формула базируется на семантической диспропорции: люди и тени — по мере развертывания сюжета царство Ивана Грозного превращается в царствование Теней.

Мастерски оперирует светотеневой партитурой в своих фильмах венгерский режиссер И. Сабо. Например, заключительный эпизод картины «Мефисто» представляет собой образец синтеза плана, ракурса, света и тени в единое философско-эстетическое целое. Талантливый актер Генрик Херген, переживший с Германией все политико-культурные трансформации 1920-х годов, вписался в контекст фашистской исторической реальности и сохранил статус ведущего театрального исполнителя. В конце фильма его

прямо с бала увозит господин маршал, курирующий идеологию, и принуждает «вживаться» в чуждое для сценического актера метапространство открытого стадиона. Сначала, пока персонажи маршеобразно шествуют по ярусам и главной лестнице стадиона, кадры строятся на низких ракурсах, средних планах и сдержанном освещении, что создает впечатление устойчивости, твердости и даже некоторой величественности. Мизансцены подчеркивают характер партнерства во взаимоотношениях маршала и актера. Но ситуация резко меняется, когда маршал «берет в руки режиссуру». Он велит Генрику спуститься на арену, и тот неохотно выполняет приказ. Тут резко меняется стилистика изображения: ракурс становится высоким, план — сверхдальним, освещение контрастным. Крошечная фигурка героя мечется в черном безграничном пространстве под «обстрелом» слепящих прожекторов. Последний кадр фильма — крупный план Генрика Хергена, по-детски пытающегося прикрыть ладонями глаза от разъедающего света и бормочущего фразу «Что им от меня надо... *Я* всего лишь актер...». Лицо героя выбеливается светом вплоть до полного исчезновения — на экране остается ничто.

Важным художественным слагаемым образной системы кадра и кинопроизведения в целом может становиться *цвет*. Если он не служит лишь «раскрашиванием» предметов и среды (в просторечии мы определяем таковой статус цвета словосочетанием «цветной фильм»), а несет драматургическую и смысловую нагрузку, то в таком случае лучше вести речь о цветовой партитуре киноленты.

Колорит фильма воздействует психологически — утомляет, возбуждает, настораживает, успокаивает. Он может выражать внутреннее состояние героя, его мироощущение, может «достраивать» общий символико-метафорический надтекст картины, а может презентовать художественно-философскую концепцию режиссера.

Одним из первых, кто использовал символическую функцию цвета в игровом фильме, был С. Эйзенштейн. Во второй части «Ивана Грозного» в сцене царского пира и одновременно пирровой победы режиссер вводит символико-цветовую трактовку темы через драматическое сплетение золотого (власть), красного (кровь), черного (смерть). Причем черное постепенно поглощает весь колорит.

Характерным примером цветовой драматургии (развития и разрешения конфликта цветовых тем) может служить фильм шведского режиссера И. Бергмана «Шепоты и крики», все сцены которого разделены красными ракордами. Красный символизирует здесь боль души: из него проступает очередной микросюжет и в нем же растворяется. Наравне с красным свою партию ведут белый

и черный — таким образом визуальная стилистика фильма опирается на строгий контрастный колорит. Проанализируем динамику этих трех основных цветовых линий в эпизоде супружеской трапезы. Муж и жена в черных одеждах молча обедают в столовой, портьеры и шпалеры которой торжественно насыщены красным. Белый же представлен «сиянием» накрахмаленной скатерти и передника на черном платье служанки. Это цветовое равновесие нарушает разбившийся бокал с вином — красный цвет активизируется, расплываясь бесформенным пятном по белой скатерти. Далее следует сцена в спальной комнате, где превалирует белый, «сжимая» масштаб черного: героиня сбрасывает черное платье и чулки, облачается в белую ночную сорочку и укладывается на кровать, убранную белоснежным постельным бельем. Напоминанием черного после ухода служанки служат разве что роскошные волосы героини. В этом чистом белом пространстве вновь «вспыхивает» красный, только еще более решительно, болезненно и драматично. Алые пятна крови намеренно травмировавшей себя героини, расползаются по ее ногам и простыням. Она медленно поднимается и входит на половину мужа, при этом белый саван ночной сорочки маскирует энтропию красного. Одновременно вновь торжественным аккордом (стеганый халат мужа) звучит черный, а красный бесстыдно нарушает все законы приличия (героиня ложится в постель, обнажая окровавленные ноги, и размазывает рукой кровь по губам с подобием улыбки). На строгом, всегда невозмутимом лице мужа появляется брезгливость — хоть какая-то человеческая эмоция. ...И все тонет в раскаленной немоте красного.

Таким образом, И. Бергман не только вводит в фильм определенный колорит, но выстраивает цветовую партитуру, в которой четко проводит характер взаимодействия цветовых тем с их зарождением, расширением, отступлением, пульсацией и исчезновением.

Итак, пространство кадра создается с помощью плана, ракурса, света и тени, цвета, а также ограничений. Кадр ограничен рамой с четырех сторон, и в этом он тождественен экрану. Верхняя и нижняя линия периметра имеют формально-эстетическое значение — не обезображивать показываемый объект. Правая и левая стороны — более значимы, так как на горизонтальных осях фронтально на камеру «нанизываются» планы, что создает эффект глубины кадра и «территорию» для развития действия. Кроме того, рама кадра (экрана) разделяет внутрикадровое и закадровое пространство. Поскольку кадр является единицей экранного повествования, он всегда есть часть чего-то более общего. Например, видим крупный план (лицо человека), но неосознанно домысливаем

его до целостности в закадровом пространстве. Закадровое пространство абстрактно и воображаемо. Но это не снижает его художественной роли. Иногда именно за кадр «соскальзывает» важная часть события, концентрируясь лишь в звуковом пространстве (фильм К. Кесьлевского «Три цвета: белый»).

## *1.5. Движение*

Основа кинематографической образности — движение программно заявлено самим названием: в переводе с греческого *kinēma* (движение) + *grapho* (пишу). К слову, английский вариант слова «фильм» — *movie* — также происходит от глагола *to move* (передвигаться). Подчеркивая именно эту кинетическую специфику экранного изображения, кино первое время называли «движущейся фотографией».

Движение в кино — понятие собирательное. Оно отражает и эффект перемещения объектов на экране, и процессуальную природу кинообразности (ее развитие во времени и пространстве). Иными словами, движение является основой сюжетосложения, формо- и смыслообразования в кино. И одновременно движение на экране — великая зрительская иллюзия, возникающая из феномена персистенции (от лат. *persistere* — пребывать, оставаться). Это физиологическая возможность глаза задерживать на сетчатке изображение приблизительно в течение трети секунды (так называемая инерция зрительных впечатлений). И если ускорять смену изображений, то в процессе восприятия они «оживают», сливаясь в динамичном потоке.

Художественный потенциал движения скрыт в снимаемом объекте, снимающей камере и монтаже. С *точки зрения перемещающегося объекта движение различается:*

1) *по направленности:*

✓ слева направо — не обостряет эмоциональную реакцию зрителя, так как повторяет траекторию взгляда при чтении и наиболее комфортно, привычно для глаз европейца;

✓ справа налево: способствует нарастанию драматизма, поскольку противоречит традиционному слежению взглядом;

✓ навстречу камере: обозначает решительное устремление персонажа (или любого другого объекта — вспомним «Прибытие поезда» братьев Люмьер) войти в пространство зрителя (с дружелюбной или агрессивной целью);

✓ от камеры: обозначает обратную ситуацию — объект удаляется, дистанция между ним и зрителем увеличивается, состояние «угрозы» нейтрализуется, напряженность спадает.

В случае с приближением и удалением по отношению к камере эстетический эффект кроется в смене планов: либо, от дальних, общих к крупным — более экспрессивным и значимым, либо наоборот, от крупных к общим и дальним — более уравновешенным и спокойным.

2) *по скорости:*

- ✓ медленное: отражает преимущественно эпический характер повествования и присуще общим и дальним планам;
- ✓ интенсивное: свидетельствует о нарастании драматического напряжения действия;
- ✓ равномерное: передает естественный ход событий;
- ✓ ускоренное: обозначает довольно высокую степень условности и используется в фантастических, комедийных жанрах;
- ✓ остановка: обозначает не просто торможение, но «ломает» темпоритмический рисунок и зачастую приобретает символический оттенок.

3) *по характеру:*

- ✓ традиционное: естественный способ перемещения независимо от скорости и направления (ходьба, бег, проезд и т.п.);
- ✓ эксцентрическое: условный способ перемещения (пантомима, «утиная», «лунная» и прочие походки);
- ✓ танец: хореографические композиции, номера, используемые в мюзиклах, музыкальных комедиях и прочих соответствующих жанрах (но при этом следует вспомнить мощный образно-пластический контрапункт из фильма-поэмы А. Довженко «Земля»: танец Василя и «танец» героя-антипода Хомы).

Все вышеперечисленные аспекты, связанные с перемещением на экране объектов, могут показаться довольно формальными, не имеющими принципиального значения для художественной логики кинопроизведения. Чтобы убедиться в обратном, рассмотрим пару примеров.

Маленькая сцена из фильма Ч. Чаплина «Новые времена», когда герой со своей подружкой проникает в супермаркет, обнаруживает там роликовые коньки и начинает на них демонстрировать чудеса эквилибристики, построена в полном соответствии с закономерностями кинетического рисунка. Герои появляются с правой стороны кадра, крадутся по направлению к левой, тем самым настораживая зрителя. Далее традиционное по характеру и медленное по скорости перемещение персонажей преобразуется в эксцентрическое и ускоренное. Это транспонирование сопровождается новым всплеском «правостороннего движения»: герой Чаплина стремительно въезжает с правой стороны кадра и мчится к левой — прямо к обрыву террасы. Не видя опасности, он элегантно выписывает круги на площадке. Причем его отъезд в глубину

пространства вызывает вздох облегчения, а приближение к первому плану (самому коварному сектору) — наоборот — напряженное ожидание. Неумело ковыляющая на роликовых коньках подружка героя появляется на площадке чуть позже (но тоже справа) и с ужасом видит то, что уже репрезентировано зрителю. Стараясь предотвратить падение героя «в пропасть», она шарнирной походкой пытается приблизиться к нему (справа налево), чем многократно увеличивает ощущение угрозы. Наконец, ситуация проясняется для обоих, и герои, поддерживая друг друга, аккуратно покидают кадр — разумеется, слева направо, — восстанавливая эмоциональное равновесие зрителя.

Другой пример — финальный эпизод расставания главных героев Горанс и Батиста из фильма М. Карне «Дети райка» — демонстрирует значительно более тонкое умение режиссера подчинять кинетический рисунок в кадре эмоциональной атмосфере события.

Сцена строится на увеличении расстояния между удаляющейся Горанс и отчаянно пытающимся догнать ее Батистом. Монтажная секвенция протяженностью около 3 мин 15 с строится на соподчинении прерывисто-изломленной траектории движения Батиста и равномерно-настойчивого удаления Горанс (кадры 2, 6, 8, 25, 30 на рис. 5). При этом в эмоционально-динамическое противоборство выступает «броуновский» образ карнавальной толпы, в которой легко «растворяется» Горанс, но с которой одновременно, в яростном противосложении взаимодействует Батист. Попытаемся представить это графически в виде своеобразной партитуры.

*Цифрами* обозначим монтажные кадры, протяженность которых приблизительно колеблется от 29 с (кадр 1) до 1–2 с (кадры 7-9, 17, 18, 26), что выражено различной шириной прямоугольников «сетки».

*Стрелкой* обозначим направление движения в кадре соответствующего героя: от камеры (удаление), на камеру (приближение), слева направо, справа налево.

*Круг* означает *stop:* вынужденная приостановка героев, пребывающих в так называемой транзитивной позе (экспрессивно-динамичная пластика персонажей предполагает перемещение, однако расстояние между ними и камерой (зрителем), равно как и по отношению к «рамкам» кадра, остается неизменным).

Из предложенной партитуры видно, что драматургическое развитие эпизода подчинено принципу трех волн, набирающих силу на соподчинении и диспропорциональности трех главных линий-тем: Батист, его возлюбленная Горанс и собирательный образ карнавальной толпы.

| A | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Батист | ○ | | ○ | ↑ | ↙ | | ↓ | | ↓ | ↑ |
| Горанс | | ↑ | | | | ↙ | | ↑ | | |
| Толпа | | | | | | | | | | |

| Б | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Батист | | → | | → | ○ | ○ | ↓ | ↓ | | ↑ |
| Горанс | | | | | | | | | → | |
| Толпа | ○ | | ○ | | | | | | | |

| C | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Батист | | | | ↓ | | ↙ | | ↓ | | | ○ | |
| Горанс | | | | | ○ | | | | | ○ | | |
| Толпа | ↙ | ← | ○ | | | | ○ | | ○ | | | ○ |

*Рис. 5*

«Дети райка»· кинетическая партитура финала

Первая волна — *А* (кадры 1-10) — начинается с транзитивной позы Батиста, удерживаемого женой (кадры 1, 3). Но уход из комнаты Горанс (2) вынуждает героя вырваться и пуститься за ней вдогонку (4). Импульсивность его состояния передается кинетикой приближения (кадры 5, 7, 9). Линия Горанс, наоборот, прописывается доминантой последовательного удаления (кадры 2, 8). В завершающем - 10-м кадре — все напряжение первой волны спадает: обе линии уравновешиваются, «вытесняясь» на дальний план (в глубине уличного пространства вслед за исчезающей из поля зрения Горанс фигура Батиста растворяется в карнавальной толпе).

Вторая волна — *В* (кадры 11–20) — берет начало в карнавальной транзитивности толпы (кадры 11, 13), сквозь которую настойчиво продвигается, «плывет» Батист (кадры 12, 14). Эта в целом уравновешенная динамика (по направленности движение слева направо) разрушается резкой остановкой Батиста (кадры 15, 16) — его хватает за руку старый повеса. И отсюда кинетическая линия-тема Батиста практически повторяет рисунок из первой волны (*А*), только в более напряженном виде из-за «сжатия» почти вдвое. (Сравните цепочку кадров: 1, 3 : 15, 16 / 7 : 17 / 10: 20.) Вырвавшись из неожиданного «капкана», Батист продолжает догонять

ускользающую Горанс, линия-тема которой достигает полной устойчивости (кадр 19).

Третья волна — *С* (кадры 21–32) — выводит в качестве господствующей линию-тему карнавальной толпы, окончательно разрушая фигуру рефрена линий Батиста и Горанс, выраженную наиболее отчетливо в кинетическом рисунке волны А (кадры 2 и 4, 5 и 6, 8 и 10). Посредством попытки замещения линии Горанс линией толпы в волне В (кадры 11 и 13) происходит размывание тождества линий Горанс и Батиста, что «предсказывает» неизбежность разрыва между ними. В заключительной фазе С кинетика толпы то игриво рифмуется с линией Батиста (кадры 21 и 26, 27 и 31), то подчеркнуто синонимична линии Горанс (кадры 23 и 25, 29 и 30). В целом же в третьей волне настойчиво «набухает» остинато линии-темы карнавальной толпы (точнее, ее транзитивной фигуративности — кадры 23, 27, 29), что, в конце концов, приводит к пластическому «звучанию», аналогичному *fermata* торжественного финального аккорда (кадр 32).

Таким образом, предложенный М. Карне в фильме «Дети райка» кинетический рисунок финала прямо (динамически) и опосредованно (метафорически) характеризует происходящее событие: окончательный разрыв взаимоотношений героев и шире, растворение возвышенно-романтического начала в «площадной театральности» жизни.

Важнейшим источником динамических эффектов в кино является кинокамера. Съемки движущейся камерой называются тревеллингом. Различают 5 главных видов тревеллинга:

1) вращение вокруг оси (*pan*-камера) — предполагает своего рода поворот «головы» зафиксированной камеры;

2) съемки камерой, установленной на кране (подъем, спуск, незначительное перемещение в воздухе);

3) съемки камерой, установленной на движущейся тележке (либо другом автомеханическом объекте — мотоцикле, машине и пр.), что позволяет достигать эффекта скольжения по поверхности;

4) «воздушная камера» — съемки с вертолета, воздушного шара и прочих летающих объектов, что способствует развертыванию панорамного масштаба на экране;

5) «ручная камера» — съемки с плеча (или руки) перемещающегося оператора — создает в кадре предельное эмоциональное напряжение из-за своей неустойчивости, несбалансированности.

По характеру движения динамика снимающей камеры может быть равномерной и неравномерной — с рывками, паузами, остановками. Например, в фильмах чешского режиссера В. Хитиловой зачастую кинокамера словно врывается в пространство кадра, пере-

секая его по диагонали, и замирает, акцентировав средний план героев. Можно вспомнить короткий фильм французского режиссера К. Лелуша «Свидание», состоящий из одного монтажного кадра протяженностью около 7 мин. Содержание картины выражено через напряженный пробег мотоцикла по улицам Парижа и его остановкой у тротуара в финале. В данном случае кинокамера, закрепленная на крыле переднего колеса, идентифицирована с мотоциклом, с которым, в свою очередь, воедино «слит» герой. Поэтому возникает тревеллинг-эффект двойного действия: с одной стороны, камера-тележка, с другой — в определенном смысле «субъективная камера».

Следует подчеркнуть, что именно французские кинематографисты (так называемые киноимпрессионисты) еще в 1920-х годах вели интенсивный поиск тревеллинг-эффектов. Например, при работе над фильмом «Наполеон» (1927) режиссер А. Ганс стремился так снимать главные сцены, чтобы зритель почувствовал себя их непосредственным участником: «чтобы он ощутил удар в нос снежком» или порыв ветра во время конного галопа. Для достижения поставленной цели оператор Ж. Гриже и инженер-конструктор С. Фельдман (эмигрант из России) закрепляли камеру на разнообразных движущихся объектах: на санках, скатывающихся с горы; на груди оператора, бежавшего вслед за героями; на крупе скачущей лошади. Они даже сконструировали специфическое приспособление, напоминавшее гильотину и позволявшее размещенной на ней камере «падать» с ускорением вниз и «нырять». Вообще французские киноимпрессионисты кинетику наряду со светописью определяли в качестве важнейших средств экранной выразительности.

Итак, движение в кадре осуществляется за счет перемещения снимаемых объектов и за счет тревеллинга (перемещения снимающей кинокамеры). Это обусловливает динамический характер экранной композиции, принципиально отличной от живописной либо фотографической. Внутрикадровая композиция может быть устойчивой и неустойчивой.

Устойчивая композиция — это такая изобразительная конструкция, в которой основные оси, отражающие специфику взаимодействия объектов, пересекаются в центре экранной плоскости приблизительно под прямым углом, т.е. речь идет о доминировании вертикально-горизонтального «каркаса». Внутри такой композиции могут находиться статичные предметы, может развиваться какое-либо действие, но в любом случае это уравновешенное спокойное изображение, лишенное ярких динамических проявлений и с

ясным значением внутрикадровых деталей. Устойчивые композиции присущи общим и средним планам.

Неустойчивая композиция — изобразительная конструкция, когда основные оси пересекаются под острыми углами, в результате чего создается ощущение беспокойства и напряжения. Нередкой основой каркаса такой композиции является диагональ, которая по своей сути всегда «борется» с ощущением статики.

С точки зрения развития внутрикадрового действия композиции делятся на закрытые (центростремительные) и открытые (центробежные). В закрытых композициях линии взаимодействия объектов направлены к центру кадра, замыкая в его границах основные причинно-следственные связи. Поэтому закрытые композиции довольно автономны и самодостаточны. Открытые композиции, наоборот, нуждаются в подкреплении другими кадрами, так как смысловые линии в них уходят вовне, создавая изобразительную интригу. Открытые композиции стимулируют ожидание продолжения, и это придает им драматическую экспрессию.

Композиционный центр внутрикадрового пространства может быть слабо означенным или вовсе отсутствовать (например, в панорамах). А может быть, наоборот, четко выраженным, являясь основанием для характеристики объекта. Центр внутрикадровой композиции — это точка или участок, где сосредоточено основное действие, где размещен сюжетно акцентированный объект или развертывается важное событие.

Центр обычно располагается в средней части кадра и это обусловлено физиологией нашего зрения. Но в целях усиления напряженности композиционный центр может быть смещен, и это мгновенно будет отмечено зрителем.

Как правило, взаимосвязь четырех отмеченных параметров композиции (устойчивость, неустойчивость, закрытость, открытость) носит прямо пропорциональный характер. Другими словами, устойчивые композиции преимущественно закрытые, а неустойчивые — открытые. Однако подобный аксиоматизм может преодолеваться режиссерами и операторами с художественно-коммуникативной целью.

Например, В. Вендерс, поэтика фильмов которого вырастает из феномена движения, в ленте «Париж, Техас» неоднократно прибегает к усложнению внутрикадровой композиции с тем, чтобы, изменяя пластическую конфигурацию, удерживать внимание зрителя на протяжении длинных монотонных монтажных фраз. Так, в одном из эпизодов герои (Трэвис и его брат) много часов едут в автомобиле по бесконечным американским автобанам, ведут неспешный трудный диалог. В определенный момент, когда беседа исподволь приобретает фило-

софскую тональность, однообразие средних планов персонажей, сидящих в салоне, также преодолевается. Устойчивые закрытые композиции получают совершенно иную (метафизическую) энергетику, не утрачивая своей «пассивности». Достигается это (рис. 6) в одном случае с помощью смещения композиционного центра и введения пластического акцента — детали *(а),* в другом — за счет квазидиагонального сечения *(б)*:

а) лобовое стекло автомобиля *(2)* «растворяется» в прямоугольнике экрана, «вбирая» бегущие пейзажи; а меньший прямоугольник-зеркала заднего вида, закрепленного на лобовом стекле, «выкадровывает» глаза героя *(1);*

б) боковая граница лобового стекла автомобиля разделяет прямоугольник экрана на две антагонистичные части: бегущую панораму в треугольнике стекла *(1)* и лицо героя в статике трапеции *(2).*




*Рис. 6*

«Париж, Техас»: пластическое расщепление внутрикадровой композиции

Таким образом, манипулируя, по сути, лишь ракурсом съемки, авторы фильма «Париж, Техас» серьезно изменяют «каркас» и содержание внутрикадровой композиции.

Еще одним примером может служить стремительный эпизод из фильма М. Калатозова «Летят журавли», когда Вероника в отчаянии бежит к железнодорожному мосту и там, неожиданно для себя, выхватывает мальчишку из-под колес грузовика. Порывистая монтажная фраза, передающая внутреннее смятение героини, складывается из кадров-смальт, кадров-«осколков»: сливающиеся штыри металлического забора, мельтешащие хрупкие ветви деревьев, черные туфельки, «несущиеся» вверх по ступеням… Среди этого пластического «разбрызгивания» настойчивым рефреном «звучат» на фортиссимо чуть раскосые глаза Вероники. Вся секвенция выстроена словно резко звучащими интервалами — диагонально-неустойчивыми, открытыми композициями. И только в завершении эпизода, когда героиня, обнимая спасенного мальчишку, постепенно приходит в себя, кадр обретает устойчивость и центростремительную силу. Эту модуляцию особо

интересно отметить. Когда эмоционально-драматическое напряжение достигает предела, следует постепенный его спад за счет «выравнивания» внутрикадровой композиции, которое происходит через последовательное уравновешивание композиционного центра и «тающий» след экспрессивной диагонали.

Сначала пластическая конфигурация (средний план) обретает зыбкое равновесие: Вероника стоит, слегка покачиваясь и держа мальчишку на руках так, что его тело внятно «прочерчивает» диагональ в кадре. Далее образ приобретает полноценную устойчивость, когда мальчик уже стоит, а Вероника, присев на корточки, прислоняет свою голову к его голове. Хотя персонажи развернуты фронтально на зрителя, диагональная конфигурация изображения сохраняется — линия, окантовывающая плечи героев, макушки их голов, последовательно набирает высоту с нижнего левого угла кадра к верхнему правому (плечо Вероники, лицо Вероники, лицо мальчика Борьки). Открытости этой композиции добавляют направленные вовне (в пространство бытия, а не на какой-либо объект) взгляды героев. Затем, расслышав имя мальчика, Вероника порывисто поворачивает к нему свое лицо. В этот момент композиция кадра обретает решительную устойчивость и закрытость. И лишь накрест повязанный шарфик поверх фуфайки Борьки (как напоминание о доминировавшей диагонали) графическим эхом едва заметно диссонирует с общим вертикально-горизонтальным пластическим аккордом.

Итак, движение есть главный способ художественной организации экранного пространства и времени, а также возможность акцентирования на главном в кадре. По замечанию Ю. Лотмана, ни в одном из изобразительных искусств образы, заполняющие художественное пространство, не стремятся столь активно прорвать границу [31]. Внутрикадровая динамика продуцирует иллюзию темпоральности в кино. Художественно-коммуникативный эффект кинетики возникает из специфики и характера перемещения снимаемого объекта, тревеллинга и монтажа.

### *1.6. Монтаж*

Монтаж — это сборка целого из отдельных элементов. С. Эйзенштейн утверждал, что «монтажное мышление» свойственно и писателю, и художнику, и режиссеру. Действительно, связывание слов и предложений, распределение текста по главам и установление их очередности — пример монтажного приема в литературе. Соразмещение фигур и предметов на живописном полотне или в пространстве зала, парка, площади и т.п. также можно расценивать как монтаж (компоновку) в сфере изобразительного искусства. Мизансценирование в про-

цессе создания спектакля (представления), членение его на акты и сцены — проявление монтажного подхода в театральном творчестве. Композиция музыкального произведения (музыкальная форма), цифровая индексация его фрагментов (эпизодов) — своего рода демонстрация монтажного каркаса звуковой партитуры.

Словом, монтаж — это синтаксис в искусстве. Специфика сопоставлений различных элементов (сцепление, контрастное столкновение, противосложение и пр.) определяет художественную природу любого произведения, образный строй мышления его автора.

В кино монтажный принцип наиболее очевиден. На технологическом уровне он проявляется в разрезании и склейке кадров. Эту функцию выполняет специалист-монтажер. На художественном уровне монтаж свидетельствует о профессиональной компетентности режиссера (владение им грамматикой кино) и о его авторском (творческом) потенциале.

Монтаж в кино подразделяется на внутрикадровый и междукадровый. Внутрикадровый монтаж — это построение внутрикадрового пространства (композиции) с помощью планов, ракурсов, движения. Внутрикадровый монтаж способствует углубленному проникновению в смысловое пространство кадра, помогает раскрыть отношение автора к событию, персонажу. Внутрикадровый монтаж предполагает довольно спокойное ритмическое построение, выраженное через протяженные длительности (монтажные кадры). При этом главным организующим началом выступает внутрикадровая динамика, преобразующая экранную композицию непосредственно на глазах у зрителя. Достигается это тревеллингом либо трансфокаторной съемкой и перемещением объектов. Высокие образцы внутрикадрового монтажа представлены в киноискусстве Л. Висконти, А. Тарковского, М. Антониони.

Например, один из начальных эпизодов в фильме «Гибель богов» Л. Висконти, экспонирующий членов семьи фон Эссенбек, выстроен единым монтажным кадром протяженностью около 1 мин (57 с). Герои собрались в гостиной, слушают «Сарабанду» Баха в исполнении юного Гюнтера. Одновременно с зазвучавшим голосом виолончели начинает свое неспешное движение камера, вглядываясь в лица семейства фон Эссенбек. На экране одно лицо сменяется другим, но серия представленных портретов так и остается в рамках одного монтажного кадра.

Междукадровый монтаж — это соединение монтажных кадров, фраз между собой в целостный экранный текст. Междукадровый монтаж есть обнажение внешней конструирующей функции: он позволяет резко менять степень концентрации действия, акцентировать смысловую деталь, быстро наращивать драматическое и эмоцио-

нальное напряжение. С его помощью экранное повествование приобретает динамизм, конфликт — предельную интенсивность.

Обратимся к типологии монтажа, предложенной американским профессором Л. Джаннетти (рис. 7). Она позволит проследить формирование главных констант монтажного искусства в кино первой четверти XX в. и рассмотреть качественные особенности каждого из трех основных периодов, которые Л. Джаннетти определяет как «реалистический», «классический», «формалистский». Под «реалистическим» автор понимает первичную модель примитивного экранного повествования (последовательный монтаж), освоенную на рубеже XIX–XX вв. Под «классическим» — комплекс ныне классических, хрестоматийных приемов линеарного ведения сюжетосложения в фильме, разработанных в первое десятилетие XX в. «Формалистский» период в теории Л. Джаннетти означает открытие в 1920-е годы метафорической роли монтажных приемов, позволивших превратить кинематограф в самостоятельный вид искусства [81].

Протомонтажный период в истории кино (A1) представляют фильмы, снятые одним монтажным кадром. Типичный пример такого рода — короткие ленты (40-60 с) братьев Люмьер: «Выход рабочих с фабрики», «Завтрак младенца», «Игра в покер», «Прибытие поезда», «Разрушение стены» и др. Эти названия одновременно характеризуют сюжет картин, что создавались без сценария, без декораций, без участия актеров. Но главное — их репортажная стилистика не требовала значительной временной протяженности, поэтому документальное экранное сообщение легко вмещалось в один монтажный кадр.

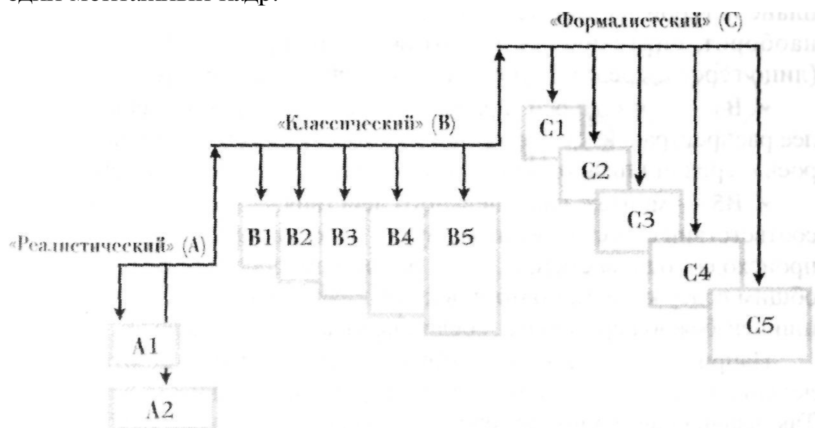



*Рис 7*
Типология монтажа Л. Джаннетти

Первым шагом на пути освоения монтажных приемов в кино стал последовательный монтаж (А2) — хронологическое соединение эпизодов для изложения *одной* повествовательной линии. Например, в фильме Ж. Мельеса «Путешествие на Луну» кинематографический рассказ ведется строго линеарно без каких-либо отступлений. В первом монтажном кадре представлена дискуссия астрономов о возможности жизни на Луне, в следующем — старт космической экспедиции, в третьем — «прилунение», далее — столкновение с «лунатиками», потом — побег, погоня, спасение и триумфальное возвращение героев во Францию. Снимая довольно развернутые сюжеты с завязкой, развитием действия, кульминацией, Ж. Мельес не мог уложиться в один монтажный кадр, как братья Люмьер, и вынужден был собирать повествование из нескольких эпизодов. При этом он тщательно маскировал монтажные «швы» (каждый кадр в его фильмах «проступает» из предыдущего), чтобы не нарушать комфортности зрительского восприятия.

Следующий уровень (В) включает в себя классический монтаж, основные приемы которого были разработаны американским режиссером Д.У. Гриффитом:

✓ **В1** — соединение кадров по движению (справа герой вышел // слева зашел);

✓ В2 — соединение кадров по направлению взгляда (герой смотрит в закадровое пространство // объект, на который смотрит герой);

✓ В3 — аналитический монтаж — соединение кадров по принципу укрупнения (герой на дальнем плане // герой на общем плане // герой на среднем плане // крупный план лица героя) или, наоборот, синтетический монтаж — по принципу уменьшения (лицо героя // средний план героя // общий план героя);

✓ В4 — правило оси (правило 180°) — соединение кадров, наиболее распространенное при организации дуэтных сцен (общий план героев // средний план одного героя // средний план другого героя);

✓ В5 — монтаж параллельного действия — соединение кадров в соответствии с выстраиванием двух (и более) линий событий, которые происходят одновременно, но в различном пространстве и связаны общим содержанием, поэтому в кульминационный момент все эти линии неизбежно пересекутся, соединившись в одном эпизоде.

Например, в фильме Д. Гриффита «Нетерпимость» монтаж параллельного действия обеспечивает острую динамику повествования. Так, в финальном эпизоде героиня всеми силами пытается уберечь невиновного мужа, осужденного на казнь за убийство, которого он не совершал.

Кадры распределяются по двум главным параллелям:

а) героиня мчится в автомобиле за уносящимся поездом, в котором едет прокурор, чтобы предъявить ему свидетельство невиновности мужа;

б) в тюрьме начинается процедура казни (последнее причастие героя; восхождение его на эшафот и др.).

По закону голливудского кино спасение (появление жены и прокурора в зале казни) приходит в последний момент, когда лишь движением лезвия осталось привести в действие механизм виселицы.

Идею одновременного развития нескольких сюжетных линий Д. Гриффит позаимствовал из литературы — прежде всего у Диккенса — и научился повествовать изображениями, скачкообразно переходя от одного эпизода к другому. Сюжетосложение в фильмах Гриффита обрело многослойность. Сегодня подобный способ киноповествования является хрестоматийным. Однако Д. Гриффит добивался его внедрения ультимативным путем, так как продюсеры недоуменно возражали против разрушения привычной для тогдашнего зрителя однолинейной драматургии фильма.

Третий уровень (С) предполагает уже не просто грамотное владение монтажом, но использование его в качестве определяющего художественного приема. Здесь решающий вклад привнесли так называемые русские формалисты — режиссеры советской киношколы 1920-х годов. В своей классификации профессор Л. Джаннетти в качестве исходной формулы для подгруппы **С1–С4** (он ее называет «тематический монтаж») определяет «эффект Кулешова» (О) (рис. 8):

Вариант 1




Вариант 2




Вариант 3




*Рис 8*

«Эффект Кулешова»

Дефиниция «эффект Кулешова» прочно отождествляется с базовой концепцией монтажного искусства: *в зависимости от последующего кадра изменяется смысловое значение предыдущего.* Это «фамильное» название закрепилось в результате проведенного советским режиссером эксперимента инвариантной склейки кадров.

Во всех трех вариантах соединения кадров исходный (1) оставался неизменным — крупный план лица актера И. Мозжухина. Однако следующий за ним кадр изменялся: в первом случае это был общий план — композиция «девочка на лужайке» (А); во втором — умершая молодая женщина (В); в третьем — крупный план с тарелкой горячего супа (С). В результате выяснилось, что на экране трижды «изменялось» выражение лица И. Мозжухина(!) — умиление (А1), скорбь (В1), нетерпение (С1), — хотя его изображение просто тиражировалось и формально было идентичным во всех трех вариантах (1).

Кулешов не был первооткрывателем монтажных приемов, но он предложил четкую систему доказательств, подтверждающих «сборный» характер кинематографических образов. В своих экранных этюдах «Творимая женщина», «Творимое пространство» режиссер обнажил художественную сущность кино, когда посредством соединения кадров, запечатлевших различных статисток (силуэт, кисти рук, шаги, лицо), создавал, например, достоверный образ женщины, никогда в реальности не существовавшей.

Следующая разновидность «тематического монтажа» по классификации Л. Джаннетти — сравнительный монтаж (С2). Иначе этот способ сочетания кадров называется монтаж, параллельный ощущению, либо — монтаж примитивных сравнений. Классическим примером такого рода может служить эпизод из фильма Дз. Вертова «Человек с киноаппаратом», где представлен момент утреннего пробуждения города. Режиссер, чередуя в параллели, отождествляет кадры умывающейся девушки с кадрами «умывающегося» дома: героиня черпает воду из тазика, обильно смачивая ею лицо, шею, руки // упругая струя воды из шланга окатывает урны; героиня промокает полотенцем глаза // женщина протирает «глаза»-окна домов; героиня хлопает ресницами // мигают «ресницы»-жалюзи на окнах.

Дз. Вертов, оперируя исключительно документальными съемками, на основе монтажного соединения кадров, изъятых из реального репортажного контекста, создавал поэтический образ действительности. Это позволило открыть в фотографическом образе с его конкретным и буквальным значением глубину абстракции.

Хрестоматийным образцом монтажа примитивных сравнений может служить короткий эпизод из фильма Ч. Чаплина «Новые времена», когда *в синонимическом* ряду сопоставлены кадры человеческой толпы, устремленной на завод, и стада баранов. Можно также встретить и *антонимический подход* в сравнительном монтаже. Так, А. Михалков-Кончаловский в финале ленты «Поезд-беглец» переплетает два пластических слоя с противоположным эмоционально-смысловым наполнением. Один представляет стоящего на крыше мчащегося локомотива героя, сбежавшего из тюрьмы и жадно глотающего воздух свободы. Другой — лица томящихся за решеткой заключенных.

С3 — метафорический монтаж, или монтаж, параллельный значению, — довольно широко распространен в киноискусстве. В литературе растиражирован на этот счет пример из фильма В. Пудовкина «Мать», где нарастание мощи людского сопротивления уподоблено весеннему ледоходу. Две монтажные параллели постепенно крещендируют, расширяясь в своем пластическом «звучании»: от сверкающих первых весенних ручейков // отдельные группы людей «стекаются» по улицам — до «вскипающих» глыб льда на реке // плотная масса пролетариев уверенно выдвигается на первый план.

Также общеизвестен пример из ленты С. Эйзенштейна «Стачка», когда режиссер закрепляет метафорическое чередование кадров забоя быков на бойне и сцен разгона рабочих жандармами с целью отождествления холодно-рассудочной, безжалостной природы того и другого события.

Не менее выразительную метафорическую фигуру создал режиссер Б. Барнет в картине «Окраина». Здесь автор в едином образно-пацифистском ключе монтажно объединил кадры с неистовыми батальными сценами и столь же энергичные эпизоды с изображением фабричного конвейера по пошиву солдатских сапог.

С4 — интеллектуальный монтаж (параллельный представлению) — был разработан и частично реализован С. Эйзенштейном, а также французскими киносюрреалистами в 1920-е годы, однако широкое применение нашел в постмодернистском экранном искусстве конца XX в. Суть интеллектуального монтажа сводилась к тому, чтобы посредством сцепления серии кадров подвести зрителя к определенному смысловому заключению: теоретическому понятию, обобщенному выводу. В частности, эпизод разрушения памятника Александру III из фильма С. Эйзенштейна «Октябрь» олицетворял крушение самодержавия. Повторение его в обратном порядке (памятник словно складывался из обломков) означало попытку рестав-

рации монархии. Или знаменитая «секвенция богов» из того же произведения: рядоположение более десятка снимков, презентирующих совершенно непохожие друг на друга изображения богов из различных религий, эпох и географических мест, должно было приводить зрителя к атеистическому выводу, ибо демонстрировало полное отсутствие какого-либо сходства между этими однопорядковыми образами. Однако подобные способы интеллектуального воздействия на зрителя вряд ли были эффективными в тот период. И если бы не толкования самого С. Эйзенштейна, мало вероятно, что даже искушенные в монтажном искусстве профессионалы смогли бы точно дешифровать подобного рода секвенции. Осознав это, С. Эйзенштейн, например, не стал экранизировать «Капитал» К. Маркса, хотя на уровне замысла искал способы эквивалентного перевода на экранный язык понятий «стоимость», «товар», «деньги» и т.п.

Схожие задачи (только в области психоанализа) пыталась решать в своем фильме «Раковина *и* священник» французский режиссер Ж. Дюлак. Однако здесь попытка «экранизации» основных постулатов философии 3. Фрейда оказалась, по мнению коллег, слишком прямолинейной.

С5 по типологии Л. Джаннетти представляет область абстрактного монтажа, с помощью которого немецкие и французские режиссеры-авангардисты 1920-х годов стремились к созданию «абсолютного фильма». В своих картинах Г. Рихтер («Ритмы– 21»), Ф. Леже («Механический балет»), Ж. Дюлак («Арабеска») отказались от сюжетного каркаса и утвердили поэтику чистого кино, которое оперирует исключительностью динамического изображения. В их произведениях абстрактные средства экранной выразительности (план, ракурс, движение) становятся слагаемыми элементами образного единства фильма, равно как и монтаж представляет собой буквально ритмический каркас с акцентированием «сильных долей» (пластических внутрикадровых композиций). Другими словами, ритмизация движущегося экранного изображения в фильмах французского киноавангарда едва ли не достигает аналогии с ритмизацией звуков в музыке.

Итак, типология монтажа Л. Джаннетти иллюстрирует процесс поступательного развития монтажных приемов в кино первой четверти XX в. от элементарного (А) уровня до высшего (С). При этом следует особо подчеркнуть, что каждая последующая ступень неизбежно базируется на предыдущей. Это значит, что, например, монтаж параллельного действия обязательно вбирает в себя специфику последовательного монтажа, а метафорический — того и другого.

В развитие монтажного языка киноискусства внесли свой вклад все лидирующие школы эпохи немого кино — французская, американская, советская и др. В 1920-е годы драматургия фильма определялась изобразительной экспрессией и характером междукадрового монтажа: мягким или скачкообразным (острым) переходом от одного композиционно-смыслового узла к другому. Более плавное, «залигованное» экранное повествование (мягкий междукадровый монтаж) было присуще режиссуре В. Шестрома, М. Рэя, В. Пудовкина, А. Довженко, Ч. Чаплина. Наоборот, заостренный темпо-ритмический рисунок свойственен фильмам А. Ганса, Д. Гриффита, Дз. Вертова, Ф. Леже, С. Эйзенштейна.

Однако проведенное разграничение весьма условно, ибо в целом эстетическое своеобразие кинопроизведений данного периода определялось не столько фабулой и действующим персонажем, сколько пластикой монтажных кадров и спецификой их объединения в образное единство. В лентах ведущих режиссеров пластическая полифония: отождествление и противосложение композиционных структур, изобразительных деталей — не иллюстрирует движение готовой фабулы, но сама слагает сюжет. Таким образом, монтаж служит не только темпо-ритмической основой киноповествования, но механизмом формо- и смыслообразования фильма.

С течением времени стало очевидно, что, по сути, существует три типа междукадрового монтажа:

1) повествовательный, когда доминирует причинно-следственная связь эпизодов и соответственно — логика последовательного рассказа;

2) параллельный — чередование сюжетно-незаконченных действий, предполагающее возможность их мысленного соединения в восприятии зрителей, вопреки пространственной и временной дискретности течения событий; при этом все действия могут протекать в реальности, а могут «расслаиваться» на реальные (объективные по отношению к герою) и ирреальные (субъективные — воображение, сновидения героя);

3) ассоциативный — введение метафор, аллегорий в качестве дискретной параллели разворачивающимся событиям, что способствует кристаллизации семантического ряда.

Данная типология, так же как и ступенчатая структура Л. Джаннетти, подчинена принципу пирамиды: последовательная аккумуляция художественных возможностей от более широкого основания (1) к более узкому верхнему слою (3).

Эволюция монтажных теорий в кино отражает направления художественных поисков в области киноязыка. Сами режиссеры

формулировали концепции и стремились воплотить их в своих фильмах. «Взрыв» теоретических и художественных открытий в области монтажа пришелся на 1920-е годы, когда стала очевидна не только структурная, но эстетическая и коммуникативная роль монтажных приемов. «...мы можем сказать, что именно монтажный принцип, в отличие от изобразительного, заставляет творить самого зрителя и именно через это достигает большой силы внутренней творческой взволнованности у зрителя...», — писал С. Эйзенштейн [73, с. 172] — один из наиболее авторитетных разработчиков теории монтажа. Оттолкнувшись от идеи «монтажа аттракционов», пройдя через теорию «скачков» (многоточечный показ события) и абсолютизацию обнаженной монтажной формы, постулировав эстетический принцип звукозрительного контрапункта, С. Эйзенштейн достигает понимания органичной стройности кинопроизведения как полифонической композиции. Результатом явился его вывод о вертикальном монтаже, связующем в целое «горизонтали» композиционных, пластических, звуковых и темпо-ритмических решений.

В продолжение темы о смысло- и структурообразующей функции междукадрового монтажа любопытны рассуждения современного армянского режиссера А. Пелешяна о дистанционном монтаже, который изменяет структуру фильма с привычной линеарной цепи на шарообразную вращающуюся конфигурацию. Принцип дистанционного монтажа, по мнению А. Пелешяна, состоит в том, чтобы опорные кадры не сближать, не сталкивать, а создавать между ними существенное расстояние. В результате каждый раз эти элементы появляются в разных контекстах, смена которых способствует углублению и развитию темы. При этом монтажная связь на расстоянии устанавливается между элементами не только по принципу рефрена, но и по принципу синекдохи, по принципу обобщения и др.

В системе дистанционных связей моделируется не просто смысловое звучание тех или иных кадров, но как бы трансформируется привычное функционирование планов (общий, средний, крупный). Например, финальный *общий* план документальной картины А. Пелешяна «Мы» (люди, стоящие на балконах большого дома) в силу дистанционных связей обретает статус одного из самых *крупных* планов фильма.

Дистанционный монтаж способен более полно раскрывать любые формы образного развития: от элементарных до сложнейших, — синтезируя при этом искусство и философию. Одним из ярких представителей подобного творческого устремления —

создания «кино идеи» — является английский режиссер П. Гринуэй. Структура его фильмов («Книги Просперо», «Ад Данте», «Интимный дневник») как раз основывается на одновременности разнонаправленных художественно-смысловых движений: линейных, круговых, перпендикулярных.

Таким образом, монтаж в кино многофункционален. Он выступает и в качестве механизма «сборки» фильма, служит вспомогательным средством ведения экранного повествования, определяет его темпо-ритмическую специфику, но при этом еще может становиться ведущим средством художественной выразительности. Монтаж строится как на изобразительных элементах, так и на звуковых, и на аудиовизуальных. Это позволяет уподобить фильм живому организму с системой сложных внутренних взаимодействий.

## *1.7. Звуковой образ фильма*

Звуковой образ фильма слагается из четырех взаимопроникающих слоев: шумы (скрип, грохот, шелест и пр.), речь, музыка, тишина (как значимое отсутствие какого-либо аудиального компонента). Внутреннее соотношение (пропорциональность) этих элементов менялось в различные периоды развития киноискусства, но изначально кино оперировало не только изобразительной, но и звуковой образностью.

Уже на первых сеансах «движущаяся фотография» сопровождалась музыкальным аккомпанементом тапера или даже целым оркестром. Слово было представлено титрами, а иногда и напрямую озвучено. Так, при показе участникам международного конгресса деятелей фотографии в июле 1895 г. в Невиле фильма братьев Люмьер, где было заснято прибытие делегатов, приветственно снимавших шляпы перед камерой, мэр города «озвучивал» их жест словом «здравствуйте», замаскировавшись за экраном. Более того, очень скоро профессия закадрового комментатора, озвучивавшего немые фильмы, стала широко распространенной. К 1920-м годам даже сложилось несколько «школ», различавшихся по стилистике вербального «пересказа» экранных лент. Так, личность японского «комментатора европейских фильмов» М. Токугавы поистине достигла звездной величины, перекрыв по популярности многих актеров, в этих фильмах игравших. До наших дней сохранился его комментарий немецкой ленты «Кабинет доктора Калигари» (1919) [83, с. 25].

Шумы «оживали» в восприятии зрителя благодаря динамическому экранному пейзажу (накатывающиеся на берег волны, склоняющиеся до земли под натиском ветра кроны деревьев и пр.) и

пластическому рефрену. Повторяемость одного и того же предмета на экране не только создает ритмический ряд, но ослабляет конкретное вещественное значение изображаемого, усиливая его ассоциативный потенциал. Например, в фильме «Мать» В. Пудовкина есть характерный эпизод: Ниловна сидит в пустынной комнате у изголовья умершего мужа; входит Павел и, задав банальный вопрос, молча располагается в отдалении. Эта недолгая сцена трижды перебивается крупным планом рукомойника, с которого, медленно набухая, скатываются в таз капли воды. Таким способом автор вызывал в подсознании зрителя хорошо знакомый назойливый «стук» неисправного водопровода и, одновременно ощущение гробовой тишины в комнате.

Итак, звуковой образ «немого» кино определялся доминантным положением музыкальной составляющей, которая сопровождала экранное повествование от начала до конца. Речь (слово), представленная надписями, шумы и тишина, выраженные ассоциативно, занимали значительно более скромное место в конфигурации целостного звукового образа. С момента изобретения звукозаписи эта диспропорция была преодолена: на первый план выдвинулся вербальный компонент — реально зазвучавшее слово, а музыка стала фрагментарной.

Первый «звуковой и разговорный» фильм «Певец джаза» режиссера А. Кросланда был снят в США в 1927 г. Это сентиментальная история о молодом певце, который ради карьеры бросает гетто, но затем возвращается в синагогу, чтобы петь там вместо умирающего отца. Картина завоевала популярность сразу, хотя по сути оставалась немой. В ней просто было несколько песенных номеров и одна единственная фраза: «Ну-ка, мама, послушай».

В европейском кино массовый переход кинопроизводства с «немых» на «говорящие» фильмы начался в 1929 г. В авангарде этого процесса шла Англия, где с 1925 г. снимались короткометражные звуковые ленты «с пением и танцами». В 1929 г. режиссер В. Сэвилл финальные эпизоды своей полнометражной картины «Китти» снял со звуком. На премьере зрители смотрели весь фильм с титрами (как привычный «немой»). И внезапно в конце сеанса с экрана раздались голоса главных героев — зал был потрясен. Следующий шаг в области озвучания «немых» картин предпринял А. Хичкок. В тайне от продюсеров он снял в звуке не только финал, но всю свою ленту «Шантаж». Во Франции первыми игровыми звуковыми фильмами стали «Три маски» (снят в Англии) и «Обман» (оба 1929 г.), в Германии — «Атлантик» режиссера Э. Дюпона (снят в Англии в трех языковых версиях, 1929), в Италии — «Песня любви» (1930) режиссера Дж. Ригелли.

Открытие звукозаписи лишь материализовало, сделало реальным звуковое пространство. И перед режиссерами встала сложная эстетическая задача: уравновесить на экране два интенсивных художественных объема — изображение и звук, согласовать ритм визуального и звукового образов, сохраняя при этом экспрессивную силу фильма. Главным преткновением на этом пути явились не шумы, не музыка, а слово, которое уничтожало молчаливый язык жеста и экспрессию пластико-монтажных фигур киноречи. В этой связи кино даже разделили на звуковое и «говорящее». Именно «говорящий» фильм вызывал общее негативное отношение. Слово, будучи чрезвычайно мощным выразительным средством, целиком определяя искусство литературы, доминируя в драматическом театре, воспринималось режиссерами как величайшая угроза кино. «Изображение вызывает фасцинацию, слово — апроприацию; изображение полно, это насыщенная система, слово же фрагментарно, это открытая система; когда они сочетаются вместе, то вторая служит для того, чтобы делать уклончивой первую», — подчеркивает французский философ Р. Барт [6, с. 52].

Неизбежность звуковой экспансии вынуждала постановщиков искать адекватные решения. Одни пошли путем наименьшего сопротивления и начали снимать музыкальные комедии, адаптируя для экрана банальные театральные оперетки и мюзиклы. Будучи приверженцами идеи, что кино является средством фиксации и сохранения спектакля, они рассматривали звук лишь как механическое дополнение старого немого фильма.

Другие впадали в противоположную крайность, ратуя за примат звука над изображением, которое, будучи усиленным словом, музыкой и шумами, остается визуальной приманкой, тогда как смысловая ценность экранного произведения концентрируется в звуковом образе. Согласно этой точке зрения, изображение в фильме играет прикладную роль, лишь иллюстрируя звук. В этом отношении любопытен эксперимент немецкого режиссера В. Руттманна, который в 1930 г. снял на светочувствительной киноленте с помощью оптической записи «фотографическое слушание» под названием «*Weekend*», где визуальные образы замещались звуковыми. Премьера состоялась в Доме радио. Но спустя полгода новая презентация «*Weekend*» прошла на Втором конгрессе независимого кино (Брюссель). И здесь «*Weekend*» был представлен как пример немецкого авангардного *фильма* — фильма без изображения!

Ни одно из подобных радикальных воззрений не стало доминирующим, ибо кино — это синтез визуальных и аудиальных элементов. К такому выводу постепенно приходили ведущие мастера

экранного искусства. Так, исходя прежде всего из акустической природы звучащего слова, Б. Балаш существенно сместил акцент в животрепещущей проблеме: не что, а *как* говорит человек с экрана — звук речи, изменение интонаций важнее, чем ее содержание. «Помнить нужно о том, — подчеркивает польский медиавист А. Гвузьдь, — что система звукозаписи вызвала к жизни не только разнообразные художественные стратегии аудиализации изображения (способы интеграции изображения со звуком), но и также иной порядок изображения на киноленте. Расположение световой звуковой дорожки рядом с кадрами установило стандарт формата киноизображения в пропорции 1,33 : 1 — почти по закону золотого сечения» [83, с. 34].

Следующим шагом было осознание художественного значения паузы в диалоге. Одним из первых открыл пластическую ценность молчания на экране английский режиссер Д. Пирсон в немом(!) фильме «*Reveille*» («Утренняя заря», 1924), где герои (в гостиных и на кухнях, на тротуарах и лестницах) торжественно замирали на две(!) минуты перед салютом в честь подписания перемирия.

Американский режиссер Кинг Видор в фильме «Аллилуйя» (1929) развил художественный потенциал отсутствия слова: смертельное состязание двух соперников происходит в тяжком молчании, прерываемом импульсивными вздохами и далеким «всхлипыванием» какой-то птицы. Подобная звуковая партитура делала кадр более выразительным, чем традиционный способ иллюстрирования ударов.

Еще одним примером подобного рода может служить фильм «М» (1931) немецкого режиссера Ф. Ланга. Одним из главных эстетических достоинств этой картины стало сочетание изображения и звука по принципу контрастного взаимодополнения. Например, когда «загнанный» герой прячется от преследователей в подворотнях темных улиц и холодных подвалах (взгляд извне: панорамные, общие, средние планы), звуковой доминантой эпизода выступает «грохот» сердцебиения {*взгляд* изнутри: «сверхкрупный план» шумового компонента).

Серьезной попыткой освоения нового способа выразительности в кино явилось обнародование манифеста о звукозрительном контрапункте (1928), авторами которого были советские режиссеры — С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров. Их идея состояла в том, что звук не может повторять содержания визуального ряда, но должен его дополнять — даже тогда, когда источник звука не находится в физической близости, и связь изображения со звуком является чисто рациональной: «человек, сидя на концерте в филар-

монии, слышит не музыкальные инструменты, а плач жены, которую покинул». Эта теория не нашла повсеместного применения, однако ее авторы указали одно из направлений снятия возникшего эстетического противоречия, хотя на тот момент не имели совершенно никакого опыта работы в звуковом кино.

Звуковой образ фильма, получив к 1930 г. возможность быть слышимым в полном объеме, коренным образом повлиял на всю эстетику кино: драматургию, монтаж, актерское мастерство, темпоритмический рисунок. В это время внутренняя конфигурация звукового образа перестраивается в пользу вербального компонента — он становится доминирующим как по отношению к музыкальному, так и по отношению к шумовому слагаемому. На заре звукового кино фильмы тонули в плотном потоке диалогов и монологов, поэтому образная весомость компонента тишины (молчания) стремилась к нулю. Лишь французский режиссер Ж. Виго в своих произведениях «Ноль за поведение» (1932) и «Аталанта» (1934) заставил паузу «звучать» со всей художественной силой.

В 1950–1960-е годы снова изменяется пропорция составных частей звукового образа в кино: приоритет получают шумы, отчетливо акцентируется значимость молчания персонажа. Музыка же зачастую оттесняется на периферию — например, в фильмах М. Антониони, Л. Бунюэля, И. Бергмана.

Итак, звуковой образ в кино имеет сложное внутреннее строение. Четыре его компонента (шум, слово, музыка, тишина) находятся в динамике многочисленных взаимодействий, наложений, противосложений, но при этом имеют собственную художественную автономию. Например, слово комбинируется в монологи, диалоги, комментарии и «располагается» во внутрикадровом и закадровом пространстве.

Это же свойственно музыке как слагаемому звуковой партитуры кинопроизведения. «Музыка к фильму играет гораздо более рассудочную роль, чем полагают; очень часто она служит самым настоящим знаком, внушает некоторое знание; ...так, музыкальный ряд из атональных, изолированно-вибрирующих нот отчетливо означает, что сопровождаемый им эпизод — грезится, тогда как зрительный ряд остается вполне реальным (налет на довильское казино в фильме "Боб играет по-крупному" режиссера Ж.П. Мельвиля)». — замечает французский философ Р. Барт [6, с. 360].

Музыка может выполнять формально-иллюстративную функцию (характеризовать событие), но может стать сквозным драматическим (тема героя), лиро-эпическим (тема автора) элементом фильма. Иногда она превращается в знаменатель философско-худо-

жественного обобщения (в фильмах Л. Висконти, А. Куросавы, А, Тарковского). При этом принципиальной разницы нет в том, является ли музыка репродуктивной (цитируемой из самостоятельных музыкальных произведений) или оригинальной — сочиненной композитором специально для конкретной ленты. Иное дело — внутрикадровое или закадровое бытование музыки в фильме. В первом случае она неизбежно приобретает локальное, конкретное звучание на уровне сюжетосложения. В другом — как раз и поднимается на символико-метафорическую высоту картины. Взаимосвязь музыки и изображения в фильме чаще носит синонимической характер: резонирует с пластикой экранных образов. Например, в картине болгарского режиссера Х. Христова «Барьер» введено «Адажио» Альбинони в кульминационном моменте сближения героев (он и она). Классическая тема заполняет экранное пространство, которое максимально абстрагировано за счет низкой освещенности и символизирует галактику двух влюбленных. Холод отчуждения и порывистая страстность («Дай мне руку — я согрею тебя»), недоумение и удивление, пластические рифмы рук, фраз и цитаты из живописи М. Шагала — все это окутывается накатывающимися волнами «Адажио», закрепляя аудиовизуальное единство образа влюбленных, воспаривших, «взлетевших» над суетой.

Встречается в кино и иной принцип взаимодействия музыки с изображением — антонимический, когда тональность «звучания» того и другого не совпадает, контрастирует и даже диссонирует. Так, С. Кубрик в картине «Механический апельсин» «озвучивает» жестокое столкновение двух молодежных группировок классической темой из «Сороки-воровки» Россини, которая традиционно ассоциируется с изяществом дворцового бала. В картине же она вписывается в интерьер старого разрушенного театра, где разворачивается макабрический балет тотального насилия. Кроме того, сам звуковой образ также характеризуется столкновением, неадекватностью игриво-задорной мелодии и вербально-шумовых компонентов (вскрики, стоны, грохот, грубая брань).

Музыкальное слагаемое фильма также различается по своему объему — от минимального (несколько музыкальных фраз) до максимального расширения в художественном пространстве картины. Эстетика музыкального минимализма присуща кинопроизведениям М. Антониони, В. Вендерса. Однако и у итальянского, и у немецкого режиссера *художественно значимо* жесткое ограничение или вовсе практическое отсутствие музыки. Например, в заключительном эпизоде фильма «Профессия: репортер» М. Антониони возникает краткое соло трубы — трехкратное повторение незатей-

ливой лаконичной мелодии. То ли это некто в глубине гостиничного двора упражняется, то ли это робкий «вздох» души умирающего главного героя, то ли «одинокий голос Человека».

Обратный пример функции музыки — всепоглощающей — фильм Э. Сколы «Бал», где история Франции (и шире — Европы) XX в. хронологически представлена через антологию дансинговых мелодий, популярных в то или иное десятилетие. В картине нет ни единого слова — лишь музыка и танец. Пространство события ограничено танцплощадкой. И при этом авторами достигнут эпический размах образности в богатстве инструментального и хореографического колорита.

В редких случаях музыка в фильме выступает как утонченный подтекст, прочтение которого меняет диспозицию противоборствующих сторон. Так, в «Осенней сонате» шведского режиссера И. Бергмана именно характер исполнения одного и того же фортепианного произведения (прелюдии Шопена) двумя героинями — матерью и дочерью — выправляет дисбаланс этих конфликтующих сил. Молодая женщина Эва предъявляет матери (известной пианистке) моральный счет: эгоизм последней лишил когда-то Эву домашнего уюта, тепла любви и стимулировал рост внутренней неуверенности. Зритель, естественно, смотрит на мать глазами Эвы. Но эпизод, в котором обе героини поочередно исполняют прелюдию Шопена, как раз приоткрывает неожиданный ракурс обоих представленных характеров. Фортепианная игра Эвы ученически неумела, скованна, суха. Каждая фраза звучит у нее как мучительное преодоление. И это вдруг проливает свет на глубинные свойства ее натуры — самоедство, мстительность. Слушая грубую тяжеловесную игру дочери, мать переживает и раскаяние, и надежду, и нежность.

В исполнении матери, напротив, прелюдия, окрашиваясь многообразием оттенков, получает внутреннюю эмоциональную силу и деликатность одновременно. Здесь во всей полноте раскрывается талант матери как истинного художника, тонко чувствующего красоту и умеющего заразить этим чувством слушателя.

Как эстетический механизм образно-смысловой экстраполяции функционирует музыкальный компонент в фильме Б. Фосса «Кабаре». Наиболее ярок в этом отношении эпизод в таверне. Многочисленные посетители — благодушные бюргеры — сидят за столами с кружками пива. Сквозь общий гомон, словно тонкая жемчужная нить, начинает звучать соло юноши. Крупный план его ясного лица гармонирует с умилительными строками песни. Но завершающая фраза куплета «Завтрашний день принадлежит мне» иллюстрирует-

ся свастикой на рукаве рубашки поющего юноши из гитлерьюгенд. Далее с каждым новым куплетом осуществляется ритмическая, пластическая и метафорическая модуляция: изменение характера исполнения песни влечет за собой трансформацию общей художественной тональности эпизода. Лирическое соло постепенно растворяется в хоре поддерживающих его голосов, а первоначальный мягко-колыбельный ритмический рисунок преобразуется в суровое маршеобразное стаккато. Атмосфера расслабленности, царившая в таверне, перерастает в исступленный экстаз поющих от мала до велика. Все участники события (за редким исключением) становятся монолитной опорой юного солиста. В данном контексте именно песня и «драматургия» ее исполнения служат аллегорией зарождения и укрепления фашизма.

Многие крупные режиссеры слагали творческий тандем с композиторами: Ф. Феллини и Н. Рота, К. Кесьлевски и З. Прейснер, П. Гринуэй и М. Найман. Их сотрудничество было долгосрочным в силу совпадения мироощущения. Н. Рота выразил в музыке гротеск Ф. Феллини, З. Прейснер — сентиментализм К. Кесьлевского, М. Найман — «черный» британский юмор П. Гринуэя.

Другие мастера кино намеренно избегают широкого внедрения музыки в свои картины, считая этот прием слишком легким для решения творческих задач в силу мощного эмоционального воздействия музыки на зрителя. Например, М. Антониони утверждает, что киномузыка должна быть лишь одной из нитей целостной художественной ткани экранного произведения и потому не может существовать вне контекста конкретного фильма. В то же время широко распространен опыт, когда музыка, написанная к кинопроизведению, довольно легко отделяется от его образной фактуры и автономно существует в аудиальном пространстве слушателя посредством распространения саундтреков. И все же музыка в кино — это прежде всего компонент единого звукового образа, как, например, цвет в пластическом образе фильма. Форсирование его необходимо в конкретных жанрах — мюзиклах, музыкальных комедиях и пр. В иных случаях музыкальный элемент должен очень осторожно вплетаться в образную партитуру картины.

Наряду с внутренней природой звукового образа художественное значение также приобретают и его «внешние» параметры: высота, сила и глубина звука. Звук способен характеризовать место действия — пляж, подвал, лестничная площадка и пр., благодаря своей *пространственной* конфигурации в экранной среде. Я. Мукаржовский указывал на то, что звук компенсирует плоскость экрана, придавая ему добавочное измерение — перспективу.

Визуальные образы в кино, создаваемые с помощью плана, ракурса, света, цвета, композиции, базируются на законах линейной перспективы. Столь же значима и перспектива звуковая, которая синхронизируется с изобразительной, т.е. сила звука прямо зависит от удаленности объекта в кадре. Звуковая перспектива расширяет пространство события и художественное пространство кадра, как и фильма в целом. Более того, звуковая перспектива «расширяет» семантику изображения. Например, лающая собака на крупном (среднем) плане буквально означает лишь агрессивную реакцию пса. Но лай собаки в глубине закадрового пространства на фоне пейзажа (поле, лесная просека) является носителем иного значения — «далекое селение», «человеческое жилье».

Итак, звуковой образ в кино представлен синтезом шумов, слова, музыки, тишины. Он сам по себе является воплощением сложного полифонического рисунка и при этом должен быть эстетически соотнесен с визуальным рядом фильма. Лишь в гармоничном сплетении с визуальным звуковой образ способствует раскрытию символико-метафорического надтекста кинопроизведения, а не только «комментирует» сюжет.

## *1.8. Видовая типология кино*

До недавнего времени исследователи определяли четыре вида кино — научное, документальное, художественное и мультипликационное. В последние годы искусствоведы склонились к более точной внутривидовой дифференциации: неигровое, игровое, анимационное, — в основе которой лежит принцип нарастания художественной условности: от наименьшей в неигровом кино до наибольшей в анимационном. При этом любой фильм (документальный, игровой, анимационный) никогда не является буквальным отражением реальности, но лишь ее образной интерпретацией на экране.

### *1.8.1. Неигровое кино*

Неигровое кино — вид киноискусства, оперирующий съемкой подлинных событий и реальных людей, т.е. нерукотворной предкамерной реальностью. Неигровое кино включает ряд разновидностей: кинохронику, научное кино, документальное кино.

*Хроника,* собственно, и является «запечатленным временем». Поэтому она — главный ресурс неигрового кино. Ее цель — беспристрастная фиксация на кинопленку конкретных текущих событий. Однако элемент условности (нетождественности экранной репродукции и снимаемой реальности) тут все же присутствует. Он выражен

субъективным взглядом оператора, который не в состоянии запечатлеть весь объем происходящего и вынужден выкадровывать те или иные фрагменты снимаемого события. Другими словами, условность хроники определена точкой зрения (едва ли не в буквальном смысле) оператора. При этом следует отметить уникальное свойство хроники — аккумуляция художественного потенциала. Ничего не значащие, лапидарные в момент съемки кадры с годами объективно превращаются в уникальные свидетельства времени и легко имплантируются и в документальные, и в игровые фильмы.

*Научное кино* как разновидность неигрового в свою очередь подразделяется на исследовательское, учебное и научно-популярное. Исследовательские фильмы носят прикладной характер. Они предназначены узкому кругу специалистов и призваны фиксировать какое-либо изучаемое ими явление. Казалось бы, здесь отсутствует «почва» для кинематографической условности. Тем не менее это не так. Одним из главных механизмов «корректировки» реальности здесь выступает манипуляция временем. Например, в течение нескольких недель камера фиксирует процесс прорастания зерна. Естественно, что полученный в результате фильм не будет такой же протяженности. Сократив временные параметры, авторы представят на экране в сжатом формате «историю» растения. Или, наоборот, «растянут» экранное время существования зафиксированного на киноленту какого-либо микропроцесса.

Учебное кино также ориентировано на довольно ограниченную зрительскую аудиторию, но, в отличие от научного, выполняет дидактическую функцию. Такого профиля кино обычно сопряжено с конкретными учебными дисциплинами, с проблемами жизнедеятельности человека, его безопасности, со сферой труда и т.д. Учебный фильм призван продемонстрировать конкретные модели поведения человека в определенных условиях, предложить серию полезных советов (рецептов) для решения какой-либо задачи.

Научно-популярное кино распространяет в доступной для широкого зрителя форме научные сведения, идеи и достижения. По меткому выражению немецкого теоретика З. Кракауэра, научно-популярный фильм представляет собой «изумительный гибрид чистого кино и научного пособия». Авторы лент (например, белорусский режиссер О. Морокова) стремятся к созданию образной фактуры, хотя оперируют сложным, порой неподатливым материалом из области техники, естествознания, психологии. Создатели научно-популярных лент используют разнообразные приемы документалистики (интервью, репортаж, наблюдение), вводят элементы анимации (рисованные и объемные композиции) и даже игрового кино (постановочные эпизо-

ды). Кроме ярких изобразительно-пластических решений научно-популярное кино активно апеллирует к выразительному потенциалу звуковой образности (шумы, вербальный комментарий, музыка).

Отдельный мощный пласт научно-популярного кино составляют фильмы об искусстве, рассказывающие о разнообразных явлениях художественной культуры, о языке искусства, о специфике создания произведения и особенностях его восприятия. Польский теоретик З. Гаврак подразделил фильмы об искусстве на общедидактические и поэтико-импрессивные [76, с. 75]. Общедидактические зачастую представляют собой элементарную кинолекцию. В поэтико-импрессивных режиссер стремится к построению *художественного* пространства научно-популярного фильма. С этой целью авторы-документалисты зачастую прибегают к игровому приему. В одном случае подобные проявления фрагментарны (например, хеппенинги на снегу в фильме белорусского режиссера Н. Князева «Молоко без бутылки»), в другом — становятся определяющими. Тут следует вспомнить фильм В. Бокуна «Когда Витебск был Парижем», где в качестве своеобразного персонажа авторы предложили городской трамвай, расписанный в духе абстрактной живописи 1920-х годов. Такой сюжетный ход помог воскресить атмосферу творчества, царившую в Витебске в период авангардизма.

Ярким доказательством того, что игровой прием может являться сюжетообразующим и формообразующим основанием научно-популярной ленты, служит белорусский телефильм Г. Николаева «Музы дворцов и замков старинных» (1988) о театральной культуре Беларуси XVIII в. На экране деликатно объединены в целостную композицию уникальные, но разрозненные «смальты» прошлого: гравюры, архитектурные памятники и руины, музыка Л. Боккерини и Э. Ванжуры. В роли рассказчика-экскурсовода выступает профессор-искусствовед Г.И. Барышев, облаченный в парик и камзол XVIII в. Так авторы фильма в одном лице совмещают и нашего современника (известного ученого), и образ современника той эпохи, о которой идет речь. В результате на экране возникает разомкнутое пространственно-временное соотношение: герой будто переходит из прошлого в настоящее, чтобы провести зрителя по знаменитым местам Несвижа, Слонима, Ружан и поведать о Музах, некогда там обитавших. Собирая осколки былого, герой оживляет волшебный театральный мир, и на глазах зрителей совершается маленькое чудо: ослабевает разрушительная сила Времени.

Театровед Г.И. Барышев активно реализует коммуникативные возможности своего персонажа. Живые импровизационные монологи, прямые обращения к зрителю («Прошу Вас», «Давайте вместе», «А вы знаете?») позволяют ему легко «преодолевать» вре-

мя и реальность. Подобная художественно-коммуникативная условность является чрезвычайно продуктивной в современном экранном искусстве.

В связи с актуализацией экологических проблем в научно-популярном кино сформировалось соответствующее направление. Авторы стремятся донести до зрителя простую мысль о необходимости бережного отношения к природе — «Беловежский зубр» (реж. К. Кресницкий), «Законы странного мира» (реж. И. Шишов), «Трава у дома» (реж. Е. Колос), цикл «Березинский заповедник» (реж. Л. Гедравичус) и др. В современном белорусском экологическом кино плодотворно работает режиссер И. Бышнев, создавший экранную орнитологию — серию фильмов об уникальных видах птиц, гнездующихся на территории Беларуси («Мир вертлявой камышевки» и др.).

*Документальное кино* — это главная разновидность неигрового кинематографа, представляющая полноправную сферу киноискусства. И если научное кино в подавляющем большинстве представлено форматом короткометражного фильма (1-2 части), то документальное — крупными экранными формами.

Документальный фильм не может являться ни репродуктивным, ни объективным отражением действительности. В нем всегда присутствует мера субъективности, т.е. авторский взгляд, авторская оценка, авторская интерпретация реальности. В процессе съемок документального фильма существует три главных способа манипуляции реальностью:

1) скрытая камера (герои будущего фильма о ней не подозревают, что позволяет достичь эффекта максимальной естественности их поведения), но при этом чрезвычайно заостряется этический аспект;

2) открытая камера (герои знают, что их снимают, и это провоцирует эффект артизации: человек перед камерой стремится быть привлекательнее), но при этом соблюдается право личности на неприкосновенность;

3) камера-участница (героев не предупредили, что будут снимать, а камера «врывается» в ситуацию и «катализирует» ее); такой спонтанный для героев способ съемки частично «разряжает» этический вопрос.

В соответствии с этими приемами польский исследователь М. Лозиньски предлагает следующую классификацию документальных фильмов:

а) открытые (т.е. камера открыта на реальность, которая сама творит свой экранный образ), но при этом, естественно, используется скрытая камера и наиболее часто — метод кинонаблюдения;

б) закрытые (т.е. реальность является для режиссера материалом, из которого он строит свой экранный мир), при этом автор, используя открытый метод съемки, стремится сказать свою правду, не «ломая», однако, действительность в угоду поставленной сверхзадаче;

в) полуоткрытые (т.е. фильмы-«провокации», когда искусственно создается ситуация, выход из которой участники ищут «на глазах» у камеры); сюда же М. Лозиньски относит монтажные фильмы, называя их «художественными провокациями».




*Рис. 9*

Видовая типология неигрового кино

Примером первой разновидности — открытый документальный фильм — может служить кино, которое снимала группа французских документалистов *Cinéma-Vérité*. Ее представители (Ж. Руш, Э. Морен, К. Маркер) исповедывали своего рода фанатичный объективизм. В своих фильмах («Хроника одного лета», «Прелестный май») режиссеры стремились исследовать реальность без какого-либо вмешательства. Схватить жизнь «горячей», постичь аутентизм человеческого существования они пытались с помощью скрытой ручной камеры и высокочувствительной пленки, не требовавшей искусственного освещения.

Ярчайшим образцом открытого документального фильма является картина латышского режиссера Г. Франка «Старше на 10 минут», представляющая собой неотрывное наблюдение камеры за лицом ребенка-зрителя в процессе его восприятия киносказки о добре и зле. Крупный план лица маленького человека, остро сопереживающего экранным героям, и музыка из произведений Л. Гедравичюса и И. Пауэра — главные слагаемые образной сферы фильма Г. Франка. Интенсивность эмоций, выраженных глазами и мимикой ребенка, становится пластической драматургией картины и ее сюжетом.

Примеров второй разновидности — закрытый документальный фильм — преобладающее множество. Однако первым режиссером, транспонировавшим документалистику в сферу масштабного образного кино, был Дз. Вертов — фигура сколь значительная, столь и противоречивая в советском кино 1920-1930-х годов. Автор футуристического киноманифеста, изобретатель кинематографической лексики (киноглаз, киноки, кинопись) Дз. Вертов старался убедить коллег и зрителей, что истинным произведением киноискусства является лишь документальный фильм. Однако факт, зарегистрированный на пленку, никогда не был для Дз. Вертова самоценным. Его творческий метод, по сути, не отличался от эйзенштейновского: логика и структура повествования подчинены авторской сверхзадаче, которая реализуется через междукадровый монтаж. Будучи талантливым оператором, Дз. Вертов изъездил всю страну, отсняв сотни метров пленки. Из этого богатейшего документального киноматериала режиссер впоследствии выбирал отдельные эпизоды, фрагменты, кадры и затем свободно соединял их в монтажные фразы, создавая обобщенный образ советской страны («Шестая часть мира», «Шагай, Совет!», 1926), советского города («Человек с киноаппаратом», 1929), советской женщины-матери («Колыбельная»). Оперируя исключительно документальными съемками, Дз. Вертов создавал поэтический образ действительности на основе монтажного соединения кадров, изъятых из реального репортажного контекста. Это позволило открыть в фотографическом образе с его конкретным и буквальным значением глубину абстракции.

К третьей разновидности — полуоткрытый документальный фильм — относятся ленты, снятые с опорой на метод провокации. Неожиданно для героя создается эмоционально напряженная ситуация и на пленку фиксируется его реакция. Такой подход оправдан для нейтрализации «эффекта артизации», но требует чрезвычайной деликатности от авторов по отношению к людям, которых они снимают. Например, в фильме В. Лисаковича «Катюша» роль провоцирующего элемента-катализатора сыграла военная кинохроника с участием героини. Увидев себя на экране молодой с подругами, женщина пережила «эксплозию» воспоминаний.

К полуоткрытым документальным фильмам можно отнести также ленты Э. Шуб, М. Ромма, О. Ковалова. Главный принцип создания подобного рода картин — перемонтаж архивной хроники с целью предъявления нового авторского видения прошлого. Так, Э. Шуб, осознав при работе с архивным киноматериалом его эстетические возможности, смонтировала масштабные экранные

«фрески» — «Россия Николая II и Лев Толстой», «Падение династии Романовых».

В 1960-е годы другой советский режиссер М. Ромм воспользовался этим же методом, создавая свой документальный фильм «Обыкновенный фашизм». Уподобляя хроникальные кадры пластическим синонимам на основании тождественности композиций, М. Ромм сталкивает их в остром антонимическом противостоянии по содержанию (живое-мертвое, счастье-трагедия). Столь экспрессивный монтажный рисунок фильма еще более усилен закадровым авторским комментарием.

Российский киновед и режиссер О. Ковалов в 1990-е годы еще более расширил художественное пространство монтажного фильма, соединяя не только хронику, но и эпизоды-цитаты из малоизвестных и классических игровых фильмов.

Если строго придерживаться подхода М. Лозиньского, то очевидным становится, что доминирующим жанром документального киноискусства является портрет. Действительно, в документалистике существует формула: найти героя (реальную личность) — значит найти сюжет. В той или иной мере, с той или иной степенью приближения авторы подавляющего большинства документальных лент приоткрывают мир человека в его духовном, физическом, интеллектуальном, профессиональном, биографическом, творческом, бытовом измерениях. Для этого могут быть использованы методы наблюдения, интервью, репортажная съемка, провокационная ситуация. Могут осуществляться различные авторские подходы — от формально-отстраненного до глубокого сопереживания герою. Но в результате на экране обязательно предстанет либо парадный портрет, когда герой возводится на своеобразный пьедестал, а его жизнь рассматривается сквозь призму достижений, либо психологический, когда очерчивается масштаб и глубина личности человека, приоткрываются потайные сферы его души.

Так, фильм белорусского режиссера М. Якжена «Дерево за окном» представляет собой попытку создания портрета художника кино Е. Игнатьева. Режиссер ищет экранный эквивалент пастозной, драматичной, напряженной образности Е. Игнатьева. Сфера творчества героя — кинематограф — сама подсказывает прием «экранизации», когда живописные эскизы к тем или иным сценам фильмов («Пламя», «Могила льва», «Чужая бацькаушчына») не просто «оживают», но разворачиваются на экране в целые эпизоды.

Поэтику фильма «Дерево за окном» определяет особый художественный принцип — значимое отсутствие. Молчание героя является для режиссера связующей философско-эстетической

осью. Молчание как самопостижение, как путешествие к себе иному. Совпадение мироощущения героя (Е. Игнатьева) и автора (М. Якжена) придает фильму художественную стройность, которая подкреплена пластической цельностью картины.

Еще более масштабный духовный резонанс автора и героя достигнут в документальном фильме «Андреевы камни». Режиссер В. Аслюк помогает Андрею Ариничу, искалеченному в результате несчастного случая, осуществить мечту — поездку в Крево к старым валунам, чтобы высечь на них несколько очень важных слов. Их поездка становится по сути размышлением о смысле жизни. Вкрапление хроникальных кадров из далекой другой жизни Андрея (до катастрофы), запечатлевших его клоунские репризы в госпитале для тяжело больных детей, отчетливо диссонирует по стилистике с горечью настоящего — незаслуженного, несправедливого наказания увечьем. Однако этот диссонанс есть мощный эстетический компонент фильма, оттеняющий духовную силу героя. «Не надо спрашивать, *за что* тебе выпало это испытание. Надо спрашивать — *для чего?*» — убежден Андрей.

Режиссер Р. Грицкова в ленте «Семейный блюз под звуки окарины» предлагает семейный портрет в интерьере дома, наполненного любовью и радостью сотворчества. Герои фильма — муж, жена, двое детей — лепят из глины свистульки, колокольчики, окарины, будто освобождая голос земли из тяжеловесной невнятицы глинозема. Вслед за героями и авторы фильма «облегчают экранный материал», наполняя художественное пространство фильма яркими сочными красками, пасторальными пейзажами, сентиментальной интонацией.

Авторы документального цикла «У войны не женское лицо» С. Алексиевич и В. Дашук через галерею уникальных женских портретов приоткрыли антигуманную сущность войны в совершенно новом ракурсе — через женскую тихую правду. Боль и любовь, молодость и страдание, милосердие и мужество, определявшие их фронтовую жизнь, в фильме поданы через эмоциональный камертон воспоминания — откровения и... страдания. Рассказы героинь, как правило, не соответствуют традиционному масштабу героического, но их частные признания куда более пронзительны в своем негромком звучании.

Именно портретирование реального человека в документальном кино предельно заостряет этическую проблему. Фактическое вторжение в личностный мир героя будущего фильма требует от режиссера чрезвычайной деликатности. Решая свою художественную задачу, автор-документалист не может безоглядно использовать все доступные средства (скрытая камера, метод провокации). Именно

здесь и возникает главная дилемма: соотношение этики и эстетики. Кино — очень жесткое искусство. Экранный образ представляется зрителю исключительно через взгляд режиссера. Точка зрения авторов документальной ленты на исследуемую проблему или человека всегда опосредованно либо прямо предъявлена через визуальный портрет героя, закадровый комментарий, сравнительный монтаж. Так. человек, в действительности вызывающий к себе нейтральное отношение, на экране усилиями авторов-документалистов (оператора и режиссера) может быть наделен обаянием, притягательностью или, наоборот, отталкивающей силой. И при этом искусство документализма состоит в том, чтобы, как говорит белорусский режиссер Г. Адамович, «сделать видимой невидимую жизнь людей».

Подобное высказывание вполне можно предпослать современному документальному (и в целом неигровому) кино Беларуси. Формирование школы — главный итог развития неигрового киноискусства в нашей стране на пороге XXI в. Фильмы Г. Адамович («Боже мой»), В. Аслюка («На Краі», «Кола»), М. Ждановского («Мастер») и др. отличаются масштабом художественно-философского обобщения. В них нерукотворная предкамерная реальность обретает образно-поэтический экранный эквивалент.

### *1.8.2. Жанры игрового фильма*

Игровое кино — наиболее популярный вид киноискусства. Здесь экранный образ создается с различной степенью жизненной достоверности — от поэтико-документальной до открыто условной, поэтико-театральной. Но в любом случае предкамерная реальность *разыгрывается* исполнителями под руководством режиссера. Именно этим характеризуется видовая специфика игрового кино. Вид обозначает *степень* художественной условности (неигровое, игровое, анимационное). А *способ* художественной условности представлен жанровой природой фильма. Жанр (драма, комедия, трагедия) — своеобразный код, при помощи которого режиссер задает параметры зрительского эмоционального ожидания.

Проблема жанровой классификации игрового кино возникла параллельно с его становлением. Один из первых научных подходов был обозначен В. Шкловским в статье «Поэзия и проза в кинематографе» (1927). где автор утверждает, что «существует прозаическое и поэтическое кино, и это есть основное деление жанров» [47, с. 217]. В кинотеории 1920-х годов феномен поэтического и прозаического на экране вызвал широкую дискуссию. Так, французские авангардисты как сторонники «чистого кино» абсолютизировали категорию поэтического и считали ее основанием для разделения киноис-

кусства (подлинного) и некиноискусства (традиционного). Прозаическое определялось как априори чуждое для экранного искусства, превращавшее его, по утверждению Ж. Эпштейна, в плохого рассказчика историй. Ж. Дюлак настаивала: «Повествовательные и реалистические фильмы могут использовать синеграфическую пластику, но... подобное кино — это просто жанр, но не подлинное кино, призванное вызывать эмоции в искусстве движения линий и форм» [47, с. 223]. Приверженцы поэзии в кино отождествляли ее с фотогенией — качественным изменением физической реальности при переносе на пленку. Л. Муссинак утверждал, что фотогения — это «предельно поэтическая форма вещей» [47, с. 223]. Категорическое разграничение кино на «поэтическое» и «прозаическое» преодолел В. Шкловский. Он перенес акцент с фотогении на область сюжета и рассматривал категории поэзии и прозы в качестве способов (типов) сюжетосложения в кино. В прозаическом кино основанием сюжета становится фабула — событийный ряд, и как следствие оно ориентировано на «рассказ конкретной истории» (Ю. Тынянов). Поэтическое кино опирается на обнаженный стилевой прием, обладающий самостоятельной семантической значимостью. В поэтическом кино, по замечанию В. Михалковича, «кроме запечатленных предметов, демонстрируется и сама киноречь. Она становится своего рода персонажем, "героем" произведения» [36, с. 48—49].

Впоследствии стало очевидным, что разделение кино на прозаическое и поэтическое, по сути, является обозначением двух полюсов, между которыми пролегает спектр инвариаций художественной условности на экране: от скрытой («линия Люмьер») до открытой («линия Мельеса»). Эти полюсы художественной условности связаны с оппозицией «рукотворная» и «нерукотворная» предкамерная реальность. В первом случае экранная реальность адекватна реальности жизненной. Во втором — адекватна авторскому видению, авторской фантазии. Многочисленные жанры игрового фильма распределяются в этом спектре. Так называемые прозаические тяготеют к драматической поэтике с правдивостью событийных реалий, тщательной психологической нюансировкой образов героев, достоверной реконструкцией пространственной среды. «Поэтические жанры», наоборот, характеризуются ослаблением фабульного каркаса при сюжетосложении, плотностью символико-метафорического строя, экспрессией изобразительного языка.

Проблема жанровой специфики фильма довольно активно разрабатывалась отечественным киноведением как в историческом аспекте (И. Долинский), так и в теоретическом (В. Соколов, Л. Козлов).

Хем не менее дискуссионной остается жанровая классификация в игровом кино, так как не существует пока единства в определении принципа, опираясь на который можно было бы предложить универсальную модель этой дифференциации.

На сегодняшний день наибольшее распространение получили два подхода к жанровой дифференциации в кино — эстетико-центристский и литературоцентристский. Г.В. Ратников в монографии «Жанровая природа фильма» в качестве классификационного принципа предлагает систему эстетических категорий: «Развитие жанров происходит в процессе движения между двумя крайними точками: от наивысшего подъема идеала, вершинности в возвышенном, до низшей точки в комическом (сатира). Это и есть борьба противоположностей, приводящая к временному примирению (психологические, лирические жанры)» [51, с. 27]. Автор устанавливает следующие жанрово-эстетические эквиваленты:

а) киноэпос — возвышенное, трагическое (ведущую роль играет событие и пафос, эмоционально выражающий отношение к прошлому как возвышенному);

б) кинотрагедия — возвышенное, трагическое (главной функцией наделен герой, точнее героическая личность, являющаяся носителем общечеловеческих чувств);

в) кинодрама — прекрасное (главной функцией наделен персонаж, репрезентирующий свой личностный мир). Кинодрама имеет три основных разновидности:

✓ мелодрама (здесь преобладает драматическое угнетение прекрасного в остроминорной тональности);

✓ психологическая драма (здесь идеальное и реальное достигают равновесия, т.е. чувства и переживания героя анализируются и осмысливаются);

✓ лирическая драма (здесь, наоборот, превалирует чувство, рациональный анализ которого ослаблен);

г) кинокомедия — комическое (здесь главное — не создание образа положительного героя, а разоблачение отрицательного типа), в зависимости от обличительной интенсивности комического (юмор, ирония, сатира) дифференцируются комедийные жанры игрового фильма:

✓ лирическая комедия (отражает движение идеала от прекрасного к комическому);

✓ эксцентрическая комедия (делается ставка на трюк, на комизм того или иного положения);

✓ ироническая комедия (драматический герой в комических обстоятельствах);

✓трагикомедия (трагический герой в комических обстоятельствах);

✓ гротескная комедия (комическое граничит с абсурдом);

✓ сатирическая комедия (реалистическая достоверность изображения сочетается с экспрессивной силой отрицания человеческих и социальных пороков) [51].

Предложенная Г.В. Ратниковым классификация жанров игрового кино уязвима, так как наравне с киноискусством может быть с легкостью применена, например, к искусству театральному.

Иной приоритет при жанровой идентификации игровых фильмов демонстрируют сторонники литературоцентристского подхода. Профессор О.Ф. Нечай в «Основах киноискусства» отмечает, что «основные истоки жанрового членения в кино связаны с корневыми жанрами художественной культуры человечества, прежде всего с фольклором (в его устно-поэтической и пластической формах), а также с ранними формами литературного творчества. Широкие формы эстетических контактов связывают жанровую систему кино со всеми другими искусствами: театром, музыкой, изобразительным искусством» [38, с. 174]. Указывая на возможные признаки подразделения жанров (тема, тип композиции, эстетическая тональность, способ художественной условности, масштаб), автор избирает для классификации литературоведческий принцип: «По центральному герою произведения... жанры кино подразделяют в соответствии с родами литературы — эпосом, драмой и лирикой — на эпические (в центре — герой-народ, народные богатыри, показанные в переломные *моменты* истории), драматические (в центре — индивидуальный герой, отличный от автора) и лиро-эпические (в центре — внутренний мир самого автора, преломляющего в своем сознании разновременные события)» [38, с. 175]. В результате жанры игрового кино группируются на трех главных уровнях (рис. 10).

Как видно из предложенной схемы, наиболее разветвлена ***группа драматических жанров.*** Причем «формирование кроны» здесь происходит неравномерно. Например, *драма* дает лишь два «побега»: социально-психологическая (сюда тяготеют большинство фильмов итальянского неореализма) и лирико-психологическая (ленты французского поэтического реализма). В жанре психологической драмы предпочитает снимать свои картины польский режиссер К. Занусси. А, например, кинопроизведения М. Антониони, И. Бергмана, Б. Бертолуччи нуждаются в более тонкой жанровой идентификации: экзистенциальная драма.

*Жанр мелодрамы,* как вытекает из предложенной схемы, наиболее монолитен. Видимо, это связано с устойчивостью канона, кото-




*Рис. 10*
Жанровая классификация игрового кино

рый в мелодраме закреплен в виде «треугольника» — любовного, семейного (когда герой-ребенок выступает в качестве одной из трех сторон). Педалирование чувств, нагнетание эмоций, нравоучительный финал — все эти свойства мелодрамы способствуют ее массовой популярности. Хотя мелодрама традиционно относится к «низким» жанрам, однако крупнейшие мастера не избегали опыта работы в нем: например, Ч. Чаплин («Огни большого города»), Л. Висконти («Наваждение», «Чувство», «Белые ночи»).

Столь же целен и *жанр трагедии,* опирающийся на непримиримость возвышенного и низменного. Трагический герой силой духа противостоит моральной деформации общества и человека, иной раз вступая в схватку с самой Историей и погибая в этом неравном бою. Трагедийное начало может приобретать в кино апокалипсическое звучание, а с ним — эпический масштаб. Таковы, например, «Гибель богов» Л. Висконти, «Ран» А. Куросавы, «Полковник Редль» И. Сабо, где трагизм столкновения противоборствующих сил многократно усилен эффектом образной амбивалентности.

Самыми разветвленными представлены комедийный и приключенческий жанры, также относящиеся к «низким», массовым. *Комедия* своим разнообразием обязана широкому спектру проявления комического: от мягкого юмора к сатире и сарказму. К первому полюсу тяготеет лирическая комедия, которая традиционно исполнена в светлой тональности доброго юмористического рассказа о любовных переживаниях героев. Таковы ранние фильмы Г. Данелия («Я шагаю по Москве», «Мимино»). Позже фильмы режиссера приобрели отчетливо минорный характер: «Осенний марафон», «Слезы капали», «Паспорт». Из-за пронзительной экзистенциальной интонации их стали называть «грустными комедиями». К подобному роду экранных произведений можно причислить фильмы «Неоконченная пьеса для механического пианино» и «Несколько дней из жизни Обломова» Н. Михалкова, «Самая красивая» Л. Висконти и «Ночи Кабирии» Ф. Феллини.

Сатирическая комедия выполняет обличительную функцию, высмеивая социальные недостатки — «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» Э. Климова, «Гараж» и «Старые клячи» Э. Рязанова.

Эксцентрическая комедия (комедия положений) опирается на принцип гиперболизации. За счет введения трюков заостряется пластический рисунок образности, интенсифицируется ритм, акцентируются гротескные и буффонадные черты. Крупнейшим мастером эксцентрической комедии в советском кино был Л. Гайдай («Операция "Ы" и другие приключения Шурика», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука»). Эксцентрика определяет комедийную интонацию фильмов с участием французских комиков Л. де Фюнеса, П. Ришара.

К саркастическому полюсу тяготеют комедии, снятые с опорой на язвительный и грубый смех. Таковы фильмы английского режиссера Л. Андерсона «О, счастливчик», «Госпиталь "Британия"». Специфическим проявлением сарказма служит так называемый «черный юмор», пронизывающий ряд фильмов испанских режиссеров.

Классическим образцом подобного рода «брутальных комедий» считается фильм Л. Бунюэля «Виридиана».

В кинематографе существуют примеры и вовсе несмешных — «сухих» комедий. Мастером такого жанрового парадокса считается немецкий режиссер А. Клуге («Акробаты под куполом цирка: беспомощны», «Крепкий Фердинанд»).

*Приключенческие жанры* игрового кино постулируют в качестве главных констант острый сюжет, высокий динамизм развития действия, предельно изощренный тип героя, который благодаря своей физической силе и ловкости, гибкости ума одерживает победу в отчаянной схватке с хитроумным и чрезвычайно опасным противником. Приключенческие жанры представлены многообразием вариантов: детектив, вестерн, фантастический фильм и др.

Классический детектив основывается на четких канонах: завязкой служит результат совершенного преступления, развитие действия — процесс расследования с ложными версиями, развязка — поимка преступника. В качестве центрального героя в детективе выступает человек, ведущий расследование: сыщик, комиссар полиции, частный детектив. Разновидностью детектива является триллер, в котором стандартизирован также тип преступника — маньяка-убийцы. Ярчайшим разработчиком детективного жанра в кино является режиссер А. Хичкок («Жилец», «Психо»).

Довольно широкое распространение на экране получил политический детектив. В этой связи уместно вспомнить фильмы итальянского режиссера Д. Дамиани («Признание комиссара полиции прокурору республики», «Следствие закончено — забудьте», «Я боюсь»).

Однако в детективном жанре случаются и отступления от общепринятых норм. Например, в форме иронического детектива («Берегись автомобиля» Э. Рязанова) или «детектива навыворот» (серия фильмов «Коломбо»), где экспонировано совершение преступления, злодей известен зрителю с самого начала, а интрига строится на действиях сыщика, идентифицирующего преступника.

Особое место в жанровой группе приключенческих фильмов занимают так называемые героико-приключенческие ленты, презентирующие рискованные, невероятные, но захватывающие перипетии подпольной деятельности отважных персонажей — тайных агентов. Образцом жанра может служить знаменитая «бондиана» — серия английских фильмов о приключениях «Агента 007» Джеймса Бонда, который игриво и с блеском выполняет тайные задания британской контрразведки. В мировом кино сложилась особая инвариация героико-приключенческого жанра: «фильм плаща и шпаги»,

представляющий условно-историческое действо, в котором романтический отважный герой (рыцарь, мушкетер, благородный разбойник) служит законам справедливости — «Зорро», «Три мушкетера», «Робин Гуд», «Фанфан-Тюльпан» и др. В истории советского кино яркий пример героико-приключенческого жанра представляют ленты режиссера Э. Кеосаяна «Неуловимые мстители» и «Новые приключения неуловимых», а также фильмы о разведчиках («Мертвый сезон» С. Кулиша).

Распространенной (американской) жанровой модификацией героико-приключенческого жанра является вестерн, закрепивший в качестве положительного героя благородного ковбоя, противостоящего злодею (бандиту, гангстеру). Среди женских персонажей вестерна обычно акцентированы два типа: спутница ковбоя («голубая героиня») и соблазнительница (вамп). Действие развивается в небольшом городке и окружающих его прериях на Диком Западе. Атрибутивным признаком вестерна служат сцены-схватки с индейцами (аборигенами покоряемой территории).

К первым классическим образцам вестерна относится фильм «Большое ограбление поезда» (1903) Э. Портера. Ковбойские фильмы были также детищем Гилберта М. Андерсона — американского актера, наездника и постановщика. Неизменным героем целой серии этих лент (376 двухчастевых фильмов) стал мужественный и неустрашимый ковбой Брончо Билли.

С течением времени этот жанр претерпел существенные трансформации. В 1920-е годы появился эпический тип вестерна, воссоздающий масштабный образ передвижения переселенцев на Запад Америки («Крытый фургон» Д. Крюзе, «Железный конь» Д. Форда). Отход от мифологического осмысления и стремление к созданию сложной драматической образности в жанровых рамках вестерна предпринял Д. Форд в своем фильме «Дилижанс» (1939). Романтический флер «великого переселения» решительно срывают американские режиссеры Р. Олдрич («Апач», 1954), А. Пени («Маленький большой человек», 1970), Р. Нельсон («Голубой солдат», 1970), представляя исторический период покорения «бледнолицыми» Дикого Запада во второй половине XIX в. как геноцид индейцев. Наконец, в 1990-е годы в американском кино появляется жанровая модификация «антивестерна» — знаменитый фильм Д. Джармуша «Мертвец».

Зрелищность и динамизм вестерна привлекли к нему внимание европейских режиссеров. Например, итальянец С. Леоне транспонировал вестерн в мрачную тональность «спагетти-вестерна» — «За несколько лишних долларов», «Хороший, плохой, злой», «Однажды

на Дальнем Западе». В советском кино примером вестернизации могут служить фильмы «Белое солнце пустыни» В. Мотыля и «Свой среди чужих, чужой среди своих» Н. Михалкова.

Помимо вестерна героико-приключенческий жанр вбирает в себя и другие многочисленные вариации: гангстерский фильм («Крестный отец» Ф. Копполы), «боевик», «кун-фу» и др., где сюжетом фактически становится вереница боевых сцен разных мастей — от примитивно-кулачных до искусства восточных единоборств.

Научно-приключенческие жанры игрового кино тяготеют к двум основным разновидностям: фильмы путешествий и фантастические фильмы. Первые реалистически трактуют взаимодействие аутентичной природы и человека («Неотправленное письмо» М. Калатозова, «Дерсу Узала» А. Куросавы, «Крик камня» В. Херцога). Здесь источником приключений выступает неосвоенная героями географическая среда.

Фантастические фильмы, наоборот, строятся на основе художественного вымысла. Их тематическая направленность связана с космическими путешествиями, трансформирующими условиями будущего или фантасмагоричностью настоящего. Наряду с персонажами-людьми в фантастических лентах действуют роботы, инопланетяне, гигантские животные, вампиры. Первые фантастические фильмы были сняты еще Ж. Мельесом в начале XX в. («Путешествие на Луну», «20 000 лье под водой», «На завоевание полюса»). В 1920-е годы крупнейшие мастера немецкого киноэкспрессионизма создали ряд ярких экранных произведений в фантастическом жанре: «Голем, как он пришел в мир» П. Вегенера и К. Бёзе, «Метрополис» Ф. Ланга, «Носферату — симфония ужаса» Ф. Мурнау. Первым советским фантастическим фильмом считается «Аэлита» (1924) Я. Протазанова, экранизировавшего одноименный роман А. Толстого.

Во второй половине XX в. благодаря мощному импульсу в развитии кинематографических спецэффектов фантастический жанр разветвился на многочисленные разновидности:

✓ галактический фильм, повествующий о космических приключениях («Космическая Одиссея» С. Кубрика, «Звездные войны» Д. Лукаса);

✓ фильм катастроф, репрезентирующий масштабные бедствия, вызванные стихией или техногенными взрывами («Ад в поднебесье» Д. Гиллермина, «Землетрясение» М. Робсона, «Приключение "Посейдона"» Р. Нима, «Экипаж» А. Митты);

✓ фильм ужасов *(«weird fiction»* — жуткая фантастика) представляет в качестве агрессивной угрожающей силы разного рода монстров, чудовищ, «зомби» («Франкенштейн» Д. Уэйла, «Челюсти» С. Спилберга, «Кинг Конг» Д. Гиллермина).

***Группа эпических жанров*** характеризуется масштабностью повествования, силой обобщения. Обычно они рассматриваются по убыванию объемности и в непосредственной связи с художественной литературой: как правило, эпические жанры в кино — это экранизация соответствующего литературного первоисточника.

*Киноэпопея* — монументальная форма эпических жанров, где находят свое экранное воплощение переломные моменты истории и судьбы народа. Сюжетосложение ведется по принципу многослойности — на нескольких параллельных линиях («Рождение нации» Д. Гриффита, «Война и мир» С. Бондарчука, «Двадцатый век» Б. Бертолуччи).

*Кинороман* — крупная форма эпического повествования, представляющего человека в противоречиях жизненного процесса. Наиболее очевидный жанровый канон кинороманa — разветвленное многоголосное сюжетосложение, прослеживающее судьбы главных действующих лиц в конкретном социальном контексте («Идиот» А. Куросавы, «Леопард» Л. Висконти, «Мефисто» И. Сабо, «Люди на болоте» В. Турова).

*Киноповесть* — средний по объему эпический жанр, охватывающий лишь часть эпизодов из жизни основного героя. В кино нередко повесть отождествляется с драмой («Дама с собачкой» И. Хейфица, «Затмение» М. Антониони, кинотрилогия «Три цвета: синий, белый, красный» К. Кесьлевского).

*Киноновелла* (от итал. *novella* — новость) — малая форма, отображающая частные поступки героев. Действие новеллы развертывается в повседневности, но сюжет завязан на необычной острой ситуации, резко нарушающей размеренность будней, «как бы взрывающей изнутри привычное, упорядоченное течение жизни» [57, с. 240]. К киноновелле можно отнести фильмы «Приключение» М. Антониони, «Белый шейх» Ф. Феллини, «Расемон» А. Куросавы.

***Группа лиро-эпических жанров*** характеризуется отчетливостью авторской интонации. «Центральным лирическим героем здесь является сам автор, открывающий... свой внутренний мир» [38, с. 199].

*Кинобаллада* — разновидность лиро-эпического жанра, характеризующаяся возвышенно-романтическим строем аудиовизуального повествования, синтезирующего тонкий лиризм с яркой экспрессив-

ностью («Альпийская баллада» Б. Степанова, «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Баллада о трубе и облаке» Ф. Штиглица).

*Кинолегенда* — экранная наррация, основанная на фольклорном предании, где реальная основа оранжируется необычайностью и, оттесняясь на второй план, уступает место чудесному («Легенда о Нарайяме» С. Имамуры, «Легенда о Сурамской крепости» С. Параджанова, «Легенда о Тиле» В. Наумова).

*Киносказка* — инвариация лиро-эпического жанра, опирающегося на фантастический вымысел, где добро обязательно побеждает зло в лице смелых прекрасных героев («Морозко» А. Роу, «Золушка» Н. Кошеверовой и М. Шапиро). Наиболее широкое развитие киносказка получила в анимации.

*Кинопоэма* — особая утонченная форма символико-метафорического киноповествования, где события и герои постепенно приобретают знаковую природу, а слагаемые изобразительно-звуковой образности рифмуются, пульсируют в виде рефрена «переговариваются» лейтмотивами («Земля» А. Довженко, «Мольба» Т. Абуладзе).

*Кинопритча* — форма философского повествования, строящегося на принципе параболы: «рассказ удаляется от современного автору мира, иногда вообще от конкретного времени, конкретной обстановки, а затем, как бы двигаясь по кривой, снова возвращается к оставленному предмету и дает его философско-этическое осмысление» [57, с. 295]. Таким образом, в надвременном дается характеристика современности, а частный случай отражает устойчивый комплекс диалектических противоречий («Канал» А. Вайды, «Короткий фильм об убийстве» К. Кесьлевского, «Репетиция оркестра» Ф. Феллини, «Восхождение» Л. Шепитько). «Притча — это как бы жанр над жанрами, это архетип мифологической структуры, просвечивающий сквозь оболочку современного или исторического сюжета», — подчеркивает О.Ф. Нечай [38, с. 202].

Приведенная литературоцентристская жанровая классификация игрового фильма, не лишена внутренней противоречивости. Во-первых, потому, что сама категория «жанр» в переводе с французского означает... род, вид. В соответствии с этимологией слова даже в литературоведении некоторые ученые отождествляют жанр с родом: эпос, лирика, драма. Другие под жанром подразумевают литературные виды, на которые делится род: роман, повесть, новелла и пр. «Но и виды — еще не окончательные конкретные формы произведений. Сохраняя каждый раз общие родовые признаки и структурные особенности вида, каждое произведение несет в себе и своеобразные черты, диктуемые запросами жизни, особенностями материала и особенностями таланта писателя, т.е.

имеет неповторимую "жанровую форму". Эта третья жанровая категория является наиболее конкретной, при характеристике ее учитывается не только тематическое своеобразие содержания, но и особенности идейно-эмоциональной трактовки изображаемого (сатирический роман, лирическая комедия и т.д.). Каждому такому "жанру" или "жанровой форме" свойственны специфические приемы художественного воплощения» [57, с. 82-83]. Разделение киножанров на группы — драматические, эпические и лиро-эпические нередко приводит к тому, что один и тот же фильм может быть определен как киноповесть и как психологическая драма, или киносказка и фильм ужасов, или киноновелла и грустная комедия. «"Кинороман", или "киноповесть", или даже "киноновелла"... также довольно условный термин для достаточно расплывчатого жанра», — подчеркивает А. Пиотровский в статье «К теории киножанров» (1927), предлагая под ними подразумевать «экранную инсценировку беллетристических произведений, сохраняющих от оригинала не только тему, но и композицию фабулы и сюжета, а также чисто экранные произведения, заимствующие... свою манеру от повествовательной литературы, в частности от... психологической повести и романа» [45, с. 97].

Во-вторых, в кино трудно найти образец чистого жанра — они смешиваются, взаимопроникают, синтезируя лирическое, мелодраматическое, юмористическое начало.

Ю. Тынянов в статье «Об основах кино» (1927) актуализировал жанровую проблему размашисто, но довольно точно: «В сущности кино и до сих пор живет чужеядными жанрами: "роман", "комедия" и т. д. В этом отношении примитив "комическая" был честнее, и в ней теоретически заложены основы для разрешения вопроса о киножанрах более, чем в компромиссном "кинoромане". Здесь как раз суть вопроса: не во внешних, второстепенных признаках жанров соседних искусств, а в *отношении специфического киносюжета к фабуле.* Максимальная установка на сюжет равна минимальной установке на фабулу, и обратно» [62, с. 345]. Если понимать под фабулой цепь узловых событий повествования, а под сюжетом — нарративный узор, «концепцию действительности» (Е. Добин), то установка на сюжет, по Ю. Тынянову, может свидетельствовать об авторском кино. Установка на фабулу в таком случае будет означать ориентацию на мейнстрим (кино общего потока). Подобная формула лежит в основе жанрового водораздела, проводимого американскими киноведами. В частности, Л. Джаннетти в своей книге «*Understanding Movies*» (1996) определяет существование фактически

двух главных групп фильмов — жанровых *(generic)* и внежанровых *(nongeneric)*.

Жанровый фильм (мелодрама, комедия, детектив, мюзикл, фантастика, гангстерский фильм и пр.) рассчитан на массовую аудиторию и воспроизводит в открытом (чистом) виде универсальные биполярные архетипические основания, лежащие, по Юнгу, в основе религии, искусства и социума: доброе / злое; мужское / женское; статичное / динамичное; пассивное / активное. Мастерство режиссера здесь прежде всего состоит в четком соблюдении конкретных жанровых канонов.

Внежанровый фильм — это возможность максимального самовыражения автора. Размывание строгих жанровых кодов здесь не просто возможно, но даже неизбежно. При этом вышеупомянутые архетипические универсалии камуфлируются символико-метафорическим «кружевом».

Для того чтобы оставаться популярным, жанровый фильм должен адаптироваться к изменяющимся социальным условиям. При этом его развитие, по мнению Л. Джаннетти, носит волнообразный характер и проходит четыре основные фазы:

1. *Примитивная* — новизна формы, начало кристаллизации жанровых кодов, сильное эмоциональное воздействие на массового зрителя.

2. *Классическая* — баланс формы и содержания, жанровые коды адекватно воспринимаются широкой аудиторией.

3. *Ревизионистская* — стилистическая усложненность, жанровые коды используются в качестве иронического противопоставления, апеллирование более к интеллекту, чем к эмоции зрителя.

4. *Пародийная* — неприкрытое «выворачивание наизнанку» жанровых кодов, низведение их до комических клише.

В качестве примера Л. Джаннетти анализирует эволюцию американского гангстерского фильма, который зачастую представляет собой завуалированную критику капитализма. Этот жанр, по мнению автора, приобретает особую популярность в периоды социальных кризисов. Так, в 1920-е годы гангстерский фильм («Подполье», 1927) трактует насилие и гламур периода сухого закона в подчеркнуто аполитичной манере. Во время депрессии 1930-х годов жанр остро идеологизируется («Маленький Цезарь», 1930), отражая пошатнувшееся доверие к властям и социальным институтам. В конце 1930-х годов гангстерский фильм наполняется призывом к либеральным реформам, доказывая, что преступления — результат «раскиданных гнезд» и неустроенности жизни. В 1950-е годы частично как реакция на широкую публичность парламентских слу-

шаний по проблеме криминальных расследований гангстерский фильм («Феникс-Сити», 1955) приобрел форму конфиденциального повествования об организованной преступности. «Крестный отец» (1972, 1974) Ф. Копполы был снят как рефлексия по поводу циничных настроений американцев, обусловленных войной во Вьетнаме и Уотергейтским скандалом, и, по сути, суммирует историю жанра на примере судьбы трех поколений героев. Фильм С. Леоне «Однажды в Америке» (1984) является откровенно мифическим, трактуя традиционную структуру жанра почти в ритуалистической манере. К. Тарантино в ленте «Криминальное чтиво», наоборот, открыто пародирует многие жанровые компоненты [81, с. 345-354]. Автор книги *«Understanding Movies»* непосредственно не указывает на соответствие перечисленных картин конкретной фазе, но можно предположить, исходя из даваемых фильмам кратких характеристик, что первая волна развития жанра гангстерского фильма в США совпала с первой половиной XX в., а вторая — с 1950–1990-ми годами. Причем именно во второй половине прошлого века гангстерский фильм довольно отчетливо эволюционировал от примитивной фазы («Феникс-Сити») к классической («Крестный отец»). От нее — к ревизионистской («Однажды в Америке») и далее — к пародийной («Криминальное чтиво») [81]. Как прозорливо заметил А. Пиотровский в статье «К теории киножанров», «...ничто так не характеризует устойчивости жанра, как начавшееся пародирование его» [45, с. 101].

Итак, жанровая природа игрового фильма до сих пор остается предметом разногласий, за исключением того, что киноведы так или иначе сходятся во мнении о полижанровости высокохудожественных произведений экрана.

### *1.8.3. Анимация*

Анимация — самый условный вид киноискусства, основанный на эффекте «оживления» неодушевленных объектов, которые не только приводятся в движение на экране, но получают возможность чувствовать и мыслить. Процесс одуховления вещного, предметного мира, собственно, и есть творчество художников, операторов и режиссеров анимационных фильмов. «Искусство мультипликации правдиво, как вымысел, и невероятно, как сама жизнь», — заметил один из основоположников советской мультипликации И. Иванов-Вано [38, с. 236].

Анимационные фильмы создаются методом покадровой съемки ряда неподвижных последовательных фаз движения. Для одной се-

кунды фильма художнику необходимо сделать 24 рисунка-фазы. Для одной минуты — 1440. Соответственно для ленты длиной в одну часть (10 мин) художник выполняет около 14 400 изображений. Трудоемкость технологического процесса описывается термином «мультипликация», что в переводе с латыни означает «умножение» (умножение фотографий объектов).

Рождение анимации предвосхищает появление неигрового и игрового кинематографа и напрямую связано с историей возникновения технических приспособлений, позволяющих создать на экране иллюзию перемещения рисованных и объемных фигур. Однако вряд ли случайность то, что именно бельгийский физик Ж. Плато считается изобретателем «оживленного рисунка». Бельгия — страна, открывшая формулу комикса: сюжета, рассказываемого серией графических изображений с минимальным количеством пояснительных надписей. Здесь имели широкое хождение комиксы-брошюры. Естественно, что стремление анимировать их популярных героев у бельгийцев было наиболее настойчивым.

В 1832 г. Ж. Плато соорудил фенакистископ в виде зубчатого картонного диска с прорезями по границе окружности и нанесенных между ними фаз движения фигуры человека или животного. При вращении лицевой стороны диска перед зеркалом и рассматривании отражения сквозь прорези диска возникало впечатление оживающего изображения: клоун выполнял сальто, пес прыгал через обруч и т.п. В 1834 г. англичанин Хорнер сконструировал более совершенный аппарат — зоотроп с лентой рисунков на картоне. Следующим шагом на пути к анимации изображения явилось объединение фенакистископа и зоотропа с «волшебным фонарем», описанным еще в XVII в. Кирхнером. Это сделал австрийский генерал Ф. фон Ухациус, что позволило ему спроецировать рисунки на экран.

Наиболее совершенное приспособление подобного рода — праксиноскоп (соединение зоотропа Хорнера с зеркальным барабаном) — было запатентовано в 1887 г. французским самоучкой Э. Рейно, который считается первым мастером рисованного анимационного фильма [56, с. 22]. Праксиноскоп представлял собой аппарат для оптической проекции на экран движущихся изображений. Сначала Э. Рейно сам рисовал последовательности фаз движения, затем рисунки заменил фотографией — фотофазами. Свой способ покадровой съемки фазированного движения фигур Э. Рейно определил как «изображение за изображением». В 1888 г., применив перфорированные ленты, Э. Рейно создал «оптический театр» и с 1892 г. в течение десяти лет давал первые продолжительные публичные сеансы в парижском музее Гревен. Программа каждого сеанса состояла из

нескольких комедийных лент и продолжалась около 15-20 мин. Изображение было цветным, включало около 500-700 рисунков и сопровождалось пением и музыкой: «Кружка пива», «Клоун с собачкой», «Сон у камина», «Бедный Пьеро».

Одной из наиболее популярных была программа под названием «Вокруг кабины». Микросюжет разворачивался на пляже среди купающихся и загорающих людей: смешной толстяк прыгает с вышки в воду, летают чайки. Появляются двое парижан. К ним пристает пижон. Пока они плавают, пижон забирается в их кабину для переодевания, но парижане его выгоняют. Заканчивался фильм изображением лодки, на парусе которой было написано: «Представление окончено».

Дальнейшее развитие анимации связано с появлением кинематографа и соответствующей аппаратурой. Лишь спустя десять лет после изобретения кино художники начали создавать первые рисованные фильмы. В 1905 г. испанец С. де Шомон снял методом покадровой съемки фильм «Электрическая гостиница». В 1907 г. в Нью-Йорке техник, фамилия которого осталась неизвестной, также изобрел метод покадровой съемки: последовательная съемка кадр за кадром с помощью одного поворота ручки съемочного аппарата. Дж.Ст. Блектон, использовав этот прием, фактически открыл путь анимации.

Одним из первых его фильмов считается «Заколдованная гостиница», где предметы движутся без применения ниток или проволоки. Например, чтобы показать, как нож режет колбасу, его постепенно углубляли в колбасный «батон» в паузах между съемкой отдельных кадров.

Далее последовали ленты «Магическое перо» (1907), в которой на экране предстало самостоятельно пишущее перо, и «Смешные выражения забавных физиономий» (1907), в которой демонстрировались фигурки в движении.

На европейском континенте зачинателем рисованного анимационного фильма считается французский карикатурист Э. Коль (настоящее имя — Эмиль Курте). Он применил способ покадровой съемки к рисункам. Первую свою ленту — «Фантасмагория» (1908) — он насытил всевозможными превращениями слона: сначала в танцовщицу, а потом в ряд других существ. Превращение стало главным аттрактивным элементом в анимации Э. Коля («Серия марионеток») [56, с. 288-289].

Так же как и неигровое, анимационное кино имеет свои разновидности, в основе которых лежит технология — определенный способ создания художником динамического изображения. Со-

ответственно различают рисованную, объемную (кукольную), перекладную, теневую, игольчатую, «бескамерную», комбинированную анимацию.

*Рисованная анимация* опирается на графические или живописные изображения. Лидером рисованной анимации первой половины XX в. был американский режиссер и художник У. Дисней. Первые свои рисованные фильмы он создал в одной из рекламных компаний, а затем занялся производством серийных лент. Следует заметить, что у американской публики анимационное кино пользовалось высокой популярностью, и в США впервые (уже к 1915 г.) производство анимационных фильмов приобретает серийный характер («Воспитание папаши» Б. Грина, «Веселый хулиган» Д. Кинга, «Ребята Катценъяммер» Д. Фостера), когда ряд лент под общим названием связывается одним постоянным персонажем.

Первые серии фильмов «Алиса в стране мультипликации», «Кролик Освальд» особого успеха автору не принесли. Однако новый персонаж — Микки Маус — своей пластической выразительностью вызвал устойчивое признание зрителей. В этом цикле У. Дисней также достиг органичного сочетания визуальной и звуковой образности.

С 1938 г. У. Дисней переходит к созданию полнометражных анимационных фильмов, многие из которых впоследствии обрели статус классики: «Белоснежка и семь гномов» (1938), «Бэмби» (1942).

У. Дисней привнес в анимационное кино традиции комедийных фильмов М. Сеннетта, насытив сюжеты трюками и динамизмом. В своих фильмах У. Дисней последовательно осуществлял принцип антропоморфизма — очеловечивания персонажей-животных, наделяя их узнаваемыми чертами «среднего американца». Так возникли его герои-маски, переходящие из серии в серию: находчивый, энергичный, не унывающий мышонок Микки, задира утенок Дональд, добрый, но тугоумный пес Гуффи. «Пока персонаж не станет личностью, в него не поверят», — повторял У. Дисней. Американский режиссер придавал важное значение «актерскому мастерству» персонажей, организуя для этого специальные курсы для художников-аниматоров. В результате диснеевская школа рисованной анимации была признана классической. Под ее влиянием находились художники разных стран. Разработанный У. Диснеем метод поточной, конвейерной технологии производства рисованного фильма четверть века считался наиболее совершенным.

Художественное развитие рисованной анимации второй половины XX в. связано с расширением жанровой палитры и переходом к серьезным темам. Так, российский режиссер Ф. Хитрук проде-

монстрировал широкий спектр интонаций в своих лентах: сатирическую («История одного преступления», 1962; «Человек в рамке», 1967), лирико-комедийную («Фильм, фильм, фильм!», 1969; «Винни-Пух», 1972), возвышенно-поэтичную («Дарю тебе звезду», 1974; «Икар и мудрецы», 1976), притчевую («Остров», 1973; «Лев и бык», 1983). В его фильмах четкость линий изобразительной фактуры органично сплетена с «графикой» звуковой образности, где опорными являются шумовые отголоски и детали.

Эстонский режиссер Р. Раамат в своих анимационных картинах стремится к философскому обобщению. Его трилогия «Полет» (1973), «Стрелок» (1976), «Антенны во льдах» (1977) представляет собой серьезное размышление о пантеистической силе природы и о смысле человеческого существования, о целеполагании и средствах ее достижения в жизни. При создании этих фильмов Р. Раамат последовательно совершенствовал ритмическое соотношение изобразительных форм и звукового рисунка музыки Л. Сумера, а также живописную технику. В третьей картине («Антенны во льдах») творческие усилия автора привели к полновесному художественному единству. Герой фильма метеоролог-одиночка работает в Заполярье и погибает, оказавшись в непреодолимых драматических обстоятельствах. В его угасающем сознании снег превращается в легкое многоцветье. Режиссер для создания персонажа анимационной кинокартины снял актера покадрово на 35-миллиметровую пленку, затем методом электрографии наиболее выразительные кадры перенес на ацетатные листы и расписал их масляными красками. Потом их снимали методом наплыва, получая новое скорректированное движение. Так возник художественный эффект «документальной живописи», при котором изобразительный образ синтезирует в себе стилистику фотографизма и живописности [38, с. 223].

Другой цикл анимационных картин Р. Раамата связан с экранизацией эстонского национального эпоса: «Простаки», «Поле», «Большой Тылл». Изобразительная стилистика этих фильмов опирается на монументальную «грубую» графику, в которой время от времени сверкают искры цвета. Так, в фильме «Поле» герой-крестьянин, будто ваятель, с недюжинным упорством вытягивает громадные камни из земли. В одно мгновение монохромное изображение озаряется цветом — красная божья коровка на натруженной руке крестьянина или желтое зерно на темной почве.

Герой фильма «Большой Тылл», имя которого вынесено в заглавие, представлен могучим великаном, словно высеченным из скалы и отражающим нашествие демонической стихии. Скульптурная

графика изображения тяжеловесна, но вполне адекватна духовной и физической мощи персонажа.

Авторам анимационного кино, традиционно связанного с фольклором, не чуждо обращение и к литературной классике. Так, польский художник и режиссер П. Думала создал 5-минутный рисованный анимационный фильм «Кроткая» по одноименной повести Ф. Достоевского. Это краткое экранное произведение удивительным образом аккумулировало в себе всю суть первоисточника и при этом смогло вознестись над ним по степени пронзительного философско-художественного обобщения о драматизме человеческой экзистенции. Два персонажа фильма — пожилой муж и юная жена — представлены через цепь молчаливых семейных сцен, где поочередно каждый из героев вызывает то сочувствие, то эмоциональное отторжение. Невозможность найти общий язык оборачивается для них общей трагедией.

«Кроткая» П. Думалы — удивительно кинематографична по языку. Тут и акценты крупных планов лиц и глаз, и эффект субъективной камеры, и разнообразие ракурсов, и утонченная драматургия движения — то импульсивного, то медитативного, то угрожающего или. наоборот, — внезапно угасающего порыва.

Автор тщательно разрабатывает цветовую драматургию своего фильма и его звуковой образ. П. Думала предлагает необычную фактуру изображения: рисунок нанесен на грубый холст, сплетенные нити которого символизируют многочисленные пересечения судеб людей. Колористическая гамма приглушена, но в качестве семантических акцентов режиссер использует красный и белый тона в их взаимопереходах, антонимическом столкновении.

Звуковой образ этой анимационной ленты выписан на соотношении шумов, музыки и тишины при полном отсутствии вербального компонента. Повесть Ф. Достоевского, представленная как монолог героя, при переводе на язык экрана погружается режиссером в безмолвие. Но это лишь подчеркивает экспрессию шумовых элементов: стук ложки о фарфоровое дно тарелки, хруст лопнувшего бокала, «визг» задернутой шторы, отчаянное биение сердца, грохот шагов. Музыкальная тема фильма — изломленная, лишенная мелодизма — органично вписана в единое аудиовизуальное пространство.

*Объемная анимация* основывается на «оживлении» трехмерных предметов. Как правило, это куклы, изготовленные художниками из дерева, пластика, стекла, ткани, пластилина, соломки и пр. Но случается, что в роли персонажей выступают гвозди, спички, осколки стекла, жгут, перчатки. Анимируются предметы, как и рисунки, методом покадровой съемки фаз движения: в интервалах у моделей

изменяется наклон головы, положение рук и ног. Экспериментировать по работе с куклами в анимации начинал еще Э. Коль («Маленький Фауст», 1910), однако пионером объемной мультипликации считается В. Старевич — белорусский оператор и режиссер, эмигрировавший во Францию в 1920-е годы. Первые его ленты («Прекрасная Люканида, или Война усачей и рогачей», «Авиационная неделя насекомых»), созданные в 1912 г., продемонстрировали в качестве персонажей миниатюрных кукол-насекомых. Далее героями анимационных фильмов В. Старевича стали жучки, мотыльки, лягушки, мелкие птицы («Стрекоза и Муравей», 1913; «Лягушка, требующая короля», 1922; «Голос соловья», 1923). Режиссер «оживлял» своих удивительных персонажей легким прикосновением пальцев, изменяя градус наклона усиков или поворачивая бисеринки глаз на лицах своих моделей.

Динамический потенциал куклы более скромен по сравнению с нарисованным образом. Однако при умелом творческом использовании света, фактуры, ракурса персонаж (кукла) способен превратиться в полноценный художественный объект. Так, белорусский режиссер Т. Житковская попыталась воплотить средствами объемной анимации евангельский сюжет в фильме «Сын человеческий» (1995). Тут речь ведется о страданиях Христа в Иерусалиме. Стараясь отойти от иллюстративного метода, Т. Житковская передает не только внешний ход событий, но пытается «заглянуть» во внутренний мир своих кукольных персонажей. Для этого она временами нарушает линейную конструкцию сюжетосложения, заостряет ракурсы. Так, пластически выразительным предстает кадр, в котором взгляд на Христа, несущего свой крест, осуществляется вертикально сверху (с Небес).

*Перекладная анимация* опирается на технику плоских марионеток и, соответственно, иной тип художественной условности. Вырезанные модели сохраняют плоскостную природу рисунка и ограничены направленностью вертикально-горизонтального перемещения. В совокупности это подчеркивает уплощенный характер изобразительной стилистики.

Персонажи перекладки создаются сборным, монтажным принципом: их пластический образ возникает посредством накладывания различных деталей (лица, глаз, бровей, рук, ног, туловища). Эти сегменты могут быть относительно крупными или мелкими, но всегда, как правило, тиражированы — для одного и того же персонажа художник создает несколько пар глаз с разным выражением, различные по пластическому рисунку кисти рук и т.д.

Наиболее известным режиссером и художником, работающим в технике перекладной анимации, является российский мастер [О. Норштейн. Он уподобляет анимационный фильм поэтическому произведению. Экран у режиссера превращается в художественное пространство, где за внешней оболочкой скрыта метафизика содержания. Именно потому, обращаясь к жанру сказки, Норштейн создает свой образный мир словно вопреки сказочным канонам. В фильмах «Лиса и Заяц» (1973), «Цапля и Журавль» (1974), «Ежик в тумане» (1975) автор насыщает характеры персонажей таким богатством психологических нюансов, такой пронзительностью взгляда, что те приобретают личностную рельефность. В картине «Сказка сказок» (1979) нашло одухотворенное воплощение воспоминание режиссера о детстве в свободном парении вымысла и яви.

Пространственно-временной континуум фильмов Ю. Норштейна отличается изысканной поэтичностью. Множественность фоновых наложений, просвечивающихся сквозь друг друга, создает на экране прозрачность и призрачность одновременно. Тут мерцает, пульсирует бытие в своем универсальном измерении, тут время возвращает себе метафизичность.

В белорусской анимации также существует удачный опыт применения перекладной техники. Например, фильм И. Кодюковой «Рождественские рассказы» (1994) — «экранизация» стихотворения Саши Черного «Рождественское» и русской калядной новеллы «Метель» — ассоциируется с поздравительной открыткой: радостной и незатейливой. Обаятельная компания: баранчик, козлик, кошечка, ослик — оживает на праздничной елке и собирается вокруг Христовых ясель. Их плоские фигурки «тихо сияют» в теплом желтом и светоносном пространстве кадра, где все дышит спокойствием, гармонией. А внутреннюю торжественность тишины оттеняют разливающееся деликатно-волшебное эхо серебряного колокольчика и мелодика стихотворных строк С. Черного.

*Теневая анимация* — это съемка силуэтных изображений на плоскости. Идея заимствована у китайского театра теней. Одним из первых в истории анимации этот способ попытался освоить англичанин Армстронг в 1910-е годы. Но первыми наиболее успешными опытами подобного рода стали силуэтные фильмы, снятые в 1920–1930-е годы немецким режиссером Л. Райнигер, — «Приключения принца Ахмеда», «Доктор Дулиттл», «Кармен», «Папагено». По выражению Ж. Садуля, это были очаровательные, утонченные и несколько жеманные картины в стиле китайских теней [56, с. 290].

*Игольчатая анимация,* основанная на технике игольчатого экрана, воссоздает эфемерность изображения так же, как и теневая. Экранная плоскость, усеянная сотнями металлических стерженьков, которые накреняются и выдвигаются, обретает зыбкость морской глади. Изображение, получаемое таким способом, становится текучим, мерцающим. Изобретатель этого способа — французский режиссер, гравер А. Алексеев — создал абстрактно-живописные анимационные композиции «Мимоходом» (1943), «Хмель» (1951), «Истинная красота» (1953), «Рифмы» (1954), «Три темы» (1977).

*«Бескамерная» анимация* предполагает покадровое нанесение рисованного изображения прямо на кинопленку, которая затем, как и любой фильм, проецируется на экран. Считается, что первооткрывателем бескамерной анимации был новозеландский художник Лен Лей, работавший в Великобритании.

Наиболее известным режиссером, создающим картины в подобной технике, является канадец Н. Мак-Ларен — «Немного фантазии на темы живописи XIX века» (1946), «Фантазия» (1952), «Мозаика» (1969), «Балетное адажио» (1972). Н. Мак-Ларен настаивает на том, что именно «бескамерная» анимация позволяет художнику сохранить личностный непосредственный характер творчества — собственноручно нарисовать образы прямо на плоскости кадра (кадрика). В качестве инструмента режиссер использует перо, иглы, а в качестве материала — тушь, пастель.

В технике «бескамерной» анимации создает свои фильмы молдавский режиссер Н. Бодюл — «Мелодия» (1973), «Лестница» (1975), «Элегия» (1976). Это музыкально-пластические композиции, где музыка становится зримой благодаря пульсации цветовых линий [38, с. 235].

*Комбинированная анимация* — это совмещение (коллаж) различных техник и материалов при создании динамичной пластической образности. В качестве слагаемых в одном фильме могут объединяться рисунок, объемные предметы, документальные материалы (фото, вырезки из газет и журналов, кадры хроники), афиши, компьютерная графика и пр. В качестве примера можно привести фильм украинского режиссера Е. Бариновой «Савушкин, который не верил в чудеса», где автор вводит в рисованное изображение несколько аппликаций газетного текста и «журнальное лицо» С. Лорен. Но наиболее показательны в этом отношении анимационные фильмы чешского режиссера Я. Шванкмайера («Пикник с Вайсманом», 1968; «Игра с камнями», 1965; «Другой вид любви», 1988; «Смерть сталинизма в Богемии», 1990; «Еда», 1992 и др.). Здесь реальные предметы (костюм, вешалка, плакат, стул, грампластинка,

газета и т.п.) анимируются наряду с кукольными, а герой-актер морфингуется в пластилиновый манекен или посредством пунктира фазированного движения обретает визуально-пластический образ марионетки. Я. Шванкмайер легко и органично совмещает во «взаимоперетекании» хроникальные кадры с рисованными, реалистическое фотографическое изображение — с искусственными «формуемыми» объемами. Важное художественное свойство его фильмов — отсутствие вербального компонента в звуковом образе наряду с богатой палитрой шумов, иногда дополняемых музыкальным ретро (как в «Пикнике с Вайсманом»).

Помимо названных техник аниматоры используют в своем творчестве и иные более трудоемкие способы оживления изображения. Например, польский режиссер В. Герш снял фильм «Малый вестерн» как оживающую живопись. Белорусский режиссер Е. Петкевич создала анимационную картину «Сказки леса» (1996) в порошковой технике, когда фактура и пластика образа возникает благодаря рассыпанию черного (или цветного) порошка на прозрачной поверхности матового стекла. В. Петкевич, применив в качестве «порошка» раскрашенный песок, снял картину «Жило-было дерево...» (1996). Такого рода необычные техники позволяют авторам анимационных фильмов «вдохнуть» метафизичность в кадр, останавливая прекрасное мгновение ускользания материи.

Разнообразие техник и современные компьютерные технологии позволили анимации стать серьезным художественным явлением в сфере не только детского, но и «взрослого» кинематографа.

Таким образом, виды кино (неигровое, игровое, анимационное) довольно устойчивы и автономны, так как имеют свою специфику взаимодействия с рукотворной и нерукотворной предкамерной реальностью. Однако виды кино не разделены непроницаемой границей. Игровой фильм активно впитывает поэтику документального, анимационного и наоборот. «Использование хроникальных кадров в ткани игрового кино, стирание четкой грани между образом и документом, попытки анимационного освоения кинематографической реальности натурного изображения должны быть восприняты... как наглядные примеры... процесса межвидового синтеза кино», — настаивает И. Евтеева [16, с. 89].

## *1.9. **Создание** фильма как творческий процесс*

Производство кинофильма — это сопряжение усилий многочисленного коллектива творческих работников, их ассистентов,

технического персонала. Но главные действующие лица этого процесса, включающего драматургическую, изобразительную, звуковую, монтажную фазы, — сценарист, художник, оператор, режиссер, актер.

Сценарист создает драматургическую конструкцию, психологический рисунок образов, текст диалогов. Его работа максимально приближена к литературному творчеству, однако способ его художественного мышления отличается от писательского. Сценарист — наполовину *filmmaker*. Это значит, что он должен владеть способностью пластического видения, ощущать экранную специфику звукозрительной образности и ритмическую силу монтажа. «...Кинематографичность [литературного] материала зависит от того, насколько интересно, выразительно и своеобразно то, что показывается, насколько оно ярко выражает замысел в цепи движений, в зрелище, которое развивается в соединении со словом и без него», — подчеркивал советский режиссер М. Ромм [53, с. 192].

Выше мы выяснили, что кинематограф заимствует родовой признак литературы — повествовательность, нарративность. Вопрос *кто* и *как* рассказывает определенную экранную историю составляет предмет кинодраматургии. Способ изложения (лексис) был дифференцирован еще Платоном на мимесис (имитация в театре) и диегесис (рассказ, эпическое повествование). Аристотель в своей «Поэтике» рассматривает мимесис как универсальный прием художественного творчества: «Сочинение эпоса, трагедий, а также комедий и дифирамбов. .. — все это в целом не что иное, как подражания (*mimēseis*)» [3, с. 646]. Мимесис (имитация), по Аристотелю, носит прямой, непосредственный характер (имитация посредством театра) и косвенный (имитация посредством рассказа). «Трагедия есть подражание действию, а действие совершается действующими лицами.., то естественно являются две причины действий — мысль и характер, в соответствии с которыми все приходит к удаче или к неудаче. Наконец, само подражание действию есть сказание. Сказанием я называю сочетание событий; характером — то, что заставляет нас называть действующие лица каковыми-нибудь, а мыслью — то, в чем говорящие указывают на что-то конкретное или выражают общее суждение...» [3, с. 652]. Аристотель определяет шесть слагаемых трагедии: сказание, характеры, речь, мысль, зрелище и музыка. Но именно сказание (сочетание событий) Аристотель называет «душой» трагедии: «...цель трагедии составляют события, сказание...» [3, с. 652], т.е., по сути, фабула. Термин *Fabula* (в пер. с лат. — речь, рассказ) обозначает последовательность фактов, составляющих повествовательный каркас произведения. Фабулу следует отличать от сюжета: «сюжет — есть содержа-

тельная идея действия; следовательно, действие — есть развитие сюжета; фабула — .. .рассматривается со стороны эпизодов, составляющих интригу и служащих завязыванию и развязыванию действия» [43, с. 400]. Говоря метафорически, сюжет можно определить как ткань, фабулу — как остов, на который эта ткань натягивается. Однако нередко в экранных произведениях фабула настолько ослаблена, что вычленить ее из общего художественного целого чрезвычайно трудно («Зеркало» А. Тарковского, «$8^1/_2$» Ф. Феллини).

В основе любого повествования лежит конфликт, проистекающий из столкновения противоборствующих сил. «Конфликт возникает тогда, когда некий субъект (какова бы ни была его природа), добиваясь некой цели (любви, власти, идеала), противостоит в своем предприятии другому субъекту (персонажу), сталкивается с психологическим или нравственным препятствием. Подобное противостояние находит свое выражение в борьбе между индивидуумами или в борьбе мнений; исход ее будет... примирительным или трагическим, когда ни одна из сторон не может пойти на уступки, не понеся урона» [43, с. 162]. По своей смысловой сути конфликт может быть спровоцирован:

- ✓ соперничеством в экономической, политической, нравственной, любовной сфере двух персонажей;
- ✓ моральной борьбой между объективным и субъективным, привязанностью и долгом, страстью и рассудком;
- ✓ противостоянием двух различных мировоззрений;
- ✓ противосложением индивидуального и общественного, имманентного и трансцендентного.

Каждый фильм представляет частный конфликт, но в произведениях киноискусства за этим частным отчетливо различаются причины бытийного масштаба.

По форме и интенсивности выражения различают антагонистический и неантагонистический, внешний и внутренний конфликт. Антагонистический конфликт представлен открытым, неумолимым противоборством сил, систем, идеологий. Неантагонистический характеризует противостояние разных частей одного целого. Внешний конфликт раскрывает оппозиционную природу взаимодействия героя с другими персонажами. Внутренний отражает душевный разлад героя. Когда главный конфликт обращен вовне и сосредоточен на линии взаимодействия человек-общество, на экране господствует социальный реализм. Если через внутренний конфликт героя подвергаются исследованию причины его душевной и духовной дисгармонии, возникает порабола экзистенциального реализма. «Исследование тонких или неосознанных взаимосвязей составляет

существо того движения человеческого опыта, которое лежит в основе развития действия фильма. Но это расширение жизненного опыта не требует обязательного физического расширения действия, оно может произойти в самой ограниченной сфере поступков или чувств, может сосредоточиться на тончайших личных контактах или ощущениях» [33, с. 254].

Со времен Античности известны фактически два типа повествования, сохраняющие свою актуальность и ныне (по крайней мере, в англосаксонском искусствоведении): показ *(showing)* и рассказ *(telling)*. Первый тип берет истоки в театре, где события рассказывают сами за себя. Второй тип уходит корнями в эпическую литературу, когда повествование ведется рассказчиком — очевидцем или нет. Кино комбинирует оба этих типа повествования, используя широкий спектр нарративных технологий: от закадрового комментария до визуальных аттракционов [81, с. 320]. Характер повествования взаимосвязан также с киностилем. В частности, Л. Джаннетти подразделяет их на три главных вида: реалистический, классический, формалистский. В реалистическом история развертывается автоматически, события следуют в хронологическом порядке, авторское начало нейтрализовано. В формалистском нарративе история рассказывается подчеркнуто субъективно, автор реструктурирует события, разрушает их хронологию, настойчиво стремясь к максимально интенсивному выражению своей идеи. Классическая нарративная структура предполагает направляющую руку автора, который, не будучи четко идентифицированным, формирует повествование в едином направлении — к разрешению центрального конфликта [81, с. 322-333].

Классическую структуру драмы (трагедии) предложил Аристотель: «пролог, эписодий, эксод и хоровая часть, а в ней парод и стасим», где «пролог — целая часть трагедии до хорового парода». Парод — вступительная песнь хора. Следующая часть представляет собой чередование эписодиев (диалогических сцен) и стасимов (хоровых песен). После последнего стасима — диалогический эксод («исход») и в завершении коммос — общий плач хора [3, с. 658].

В XIX в. немецкий ученый Г. Фрейтаг разработал диаграмму классической нарративной структуры: завязка конфликта (первое столкновение протагониста с антагонистом), который интенсифицируется с развитием действия в каждой последующей сцене (рис. 11). Противостояние между главным героем (протагонистом) и его антагонистом достигает пика в кульминации, после чего наступает разрешение и финал. При этом детали и отступления оттесняются на второй план [81, с. 328].

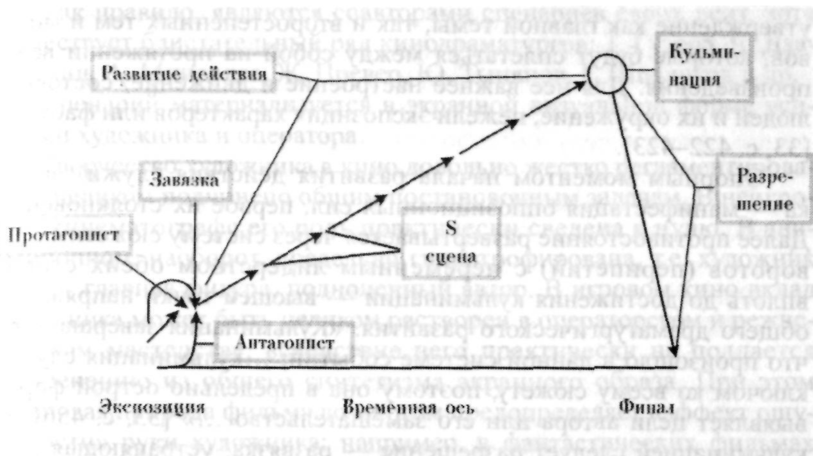



*Рис 11*

Диаграмма классической повествовательной структуры Г. Фрейтага

Подобная нарративная структура в кино, по мнению С. Филда, может представлять собой трехмастную форму: 1) развертывание (25%); 2) основное действие (конфронтация) (50%); 3) разрешение (25%). Киносюжет должен опираться на 10-20 узловых моментов. В середине второй части (конфронтация) обычно осуществляется разворот, направляющий развитие действия в новую сторону [81, с. 329].

Построение фильма подчиняется общим закономерностям драматургического развития.

Киноповествование начинается со вступительной части: «развертывания», по определению С. Филда, или «предпосылки», по определению Д. Лоусона [33, с. 420], или экспозиции (от лат. *expositio* — выставлять напоказ). Последний термин наиболее широко употребим и означает вступительную фазу целостной композиции фильма. В экспозиции дается необходимая информация для понимания действия, которое будет представлено. Американский исследователь Д. Лоусон настаивает на том, что вступительная часть фильма отличается от театральной экспозиции богатством подробностей и протяженностью: «...как и экспозиция драматического произведения, она знакомит с людьми и их окружением, но делает больший акцент на окружении, потому что среда играет гораздо более динамическую роль в развитии кинематографического действия... В этом смысле вступительная часть фильма несколько напоминает увертюру: она представляет собой звукозрительное

утверждение как главной темы, так и второстепенных тем и мотивов, которые будут сплетаться между собой на протяжении всего произведения. Для нее важнее настроение и движение, состояние людей и их окружение, нежели экспозиция характеров или фабулы» [33, с. 422-423].

Опорным моментом начала развития действия служит завязка — манифестация оппозиционных сил, первое их столкновение. Далее противостояние развертывается через систему сюжетных поворотов (перипетий) с переменным лидерством обеих сторон вплоть до достижения кульминации — высшей точки напряжения общего драматургического развития. «Кульминация завершает то, что произошло в данной системе событий; ...кульминация служит ключом ко всему сюжету, поэтому она в предельно острой форме выявляет цели автора или его замешательство ...» [33, с. 456]. За кульминацией следует разрешение — развязка, устраняющая противоречия окончательно, благодаря «чувству примирения» (Гегель).

Драматургия фильма, опираясь на композиционный каркас, тем не менее довольно разнообразна по своему характеру. В этой связи можно вычленить три наиболее распространенных типа драматургии:

✓ крещендирующая (синонимическая) предполагает последовательно-линеарное расширение конфликта от завязки до кульминации — классический образец «Броненосец "Потемкин"» С. Эйзенштейна;

✓ волновая (омонимическая) рассредоточивает развитие конфликта по двум или нескольким фазам / волнам, в каждой из которых конфликт проходит полный цикл от завязки до разрешения, но с разной степенью интенсивности и с различным доминирующим началом — классический образец «Смерть в Венеции» Л. Висконти;

✓ амбивалентная (антонимическая) предопределяет развитие конфликта по принципу *self-replication:* самовозражения, самоопровержения — классический образец «*Blow up*» М. Антониони.

Итак, создание фильма начинается с работы над сценарием, в котором моделируется образный строй фильма на драматургическом уровне. Сценарий может быть оригинальным, т.е. специально написанным, и адаптативным, т.е. опираться на литературный первоисточник. В последнем случае актуализируется проблема экранизации — перевода на аудиовизуальный язык литературного произведения, вся художественная система которого зиждется на слове. Однако в обоих случаях, приступая к съемкам фильма, режиссер стремится найти экранные эквиваленты вербальной природе сценария. Вероятно, поэтому крупнейшие мастера кинорежиссу-

ры, как правило, являются соавторами сценариев своих лент, хотя существует блистательный ряд кинодраматургов: Т. Гуэрра, Ч. Дзаваттини, А. Миндадзе, Ж. Превер, Ю. Тынянов, Г. Шпаликов и др.

Сценарий материализуется в экранной визуальной форме усилиями художника и оператора.

Творчество художника в кино довольно жестко регламентировано и целиком подчинено общим постановочным задачам. В неигровом кинематографе его роль практически сведена к нулю. В анимационном, наоборот, предельно гипертрофирована, т.е. художник там — главная фигура, полноценный автор. В игровом кино вклад художника может быть целиком растворен в операторском и режиссерском мастерстве, вследствие чего практически не поддается вычленению из общего синтетизма экранного образа. При этом жанровая природа фильма во многом предопределяет «эффект ощутимости» руки художника: например, в фантастических фильмах или кинокартинах, время событий которых очерчено конкретной исторической эпохой.

Профессия художника кино многосоставная, предполагающая ряд специализаций: художник-декоратор, художник по костюму, художник-гример. Их усилия аккумулирует художник-постановщик, который организует единый пластический рисунок фильма, учитывая светотеневую и цветовую драматургию. Одной из главных задач художника является организация пространственной среды кадра через воссоздание выразительного предметного мира и облика персонажей. Решение этой задачи начинается с графической разработки - визуальных набросков будущих кинообразов. Далее художник создает эскизы декораций и костюмов. Однако все это статичный фрагментированный протообраз будущей ленты. Лишь с момента построения декораций, подбора мебели и реквизита, определения натурной топографии съемок зарождается «пульс» экранного произведения.

Художник по костюму и гриму непосредственно работает над обликом персонажей. Одежда героя, его лицо и прическа свидетельствуют о его характере и об эпохе, в которой он живет, или служат элементами эксцентризма, пародийности, травестии.

Материальная среда и облик персонажей могут функционировать в кадре как слагаемые общей барочной насыщенности экранного пространства или служить лишь акцентами в единой фильмической эстетике минимализма. Пластическая образность кинокартины может быть предельно достоверной, натуральной (как в экранных произведениях А. Германа), может открыто обнажать свою бутафорскую природу (как в фильмах Ф. Феллини), а может совмещать то и другое (как у

Э. Кустурицы и Я. Якуба-Кольского). Однако в любом случае характер творчества художника в игровом кино определяется стилевыми предпочтениями режиссера, тяготеющего то ли к поэтико-документальному (полюс Люмьер), то ли к поэтико-театральному (полюс Мельеса) изложению.

Стремление режиссера к поэтико-документальной образности соответственно требует от художника-постановщика тщательной реконструкции исторического времени фильма: поиска реальных предметов интерьера, посуды, детальной стилизации одежды и причесок персонажей в соответствии с господствовавшими тенденциями моды.

Поэтико-театральная образность, наоборот, предоставляет художнику кино свободу для фантазии и вымысла, руководствуясь которыми, он «сочиняет» изобразительный строй фильма — лубочный, экспрессионистический, сюрреалистический и др.

Особый ряд игровых фильмов составляют экранные произведения о крупнейших мастерах живописи — «Страсти по Андрею» А. Тарковского, «Чонтвари» 3. Хусарика, «Караваджо» Д. Джармена, «Рембрандт, создано в 1669 году» Й. Стеллинга, «Гойя в Бордо» К. Сауры, «Девушка с жемчужной сережкой» П. Уэббера, в которых творчество художника-постановщика проявляется прежде всего в создании экранных парафраз шедевров выдающихся мастеров. Для этого художнику-постановщику необходимо сочетание, как минимум, детального знания особенностей манеры письма художника-протагониста фильма и умелого воспроизведения его живописных приемов в динамизме экранного «полотна».

Среди наиболее известных художников-постановщиков разных периодов развития киноискусства — Г. Варм, В. Рериг, В. Рейман (Германия), П. Този, П. Герарди, Д. Донати (Италия), Г. Хоббс (Великобритания), А. Адабашьян (Россия), Е. Игнатьев, В. Дементьев (Беларусь).

Один из главных создателей фильма — оператор, который запечатлевает на пленку предкамерную реальность. Как для художника кисть, для оператора кинокамера служит инструментом творчества. Оператор создает кадр (монтажный кадр) — художественную единицу будущего экранного произведения. В кадре может быть отражено целостное явление или его отдельные стороны, предмет или его детали, переданы особенности жестикуляции и мимики человека, разнообразные виды движения, его темп и скорость. Эпизоды фильма представляют собой изобразительно-монтажную композицию, разворачивающуюся на экране. Время существования каждого монтажного кадра ограничено, поэтому оператору важно опти-

чески организовать и направить внимание зрителя с помощью комплекса выразительных средств: план, ракурс, свет и тень, композиция, цвет, тревеллинг. Создавая визуальный образ фильма, оператор определяет особенности оптического построения кадра, его пространственного и тонального решения.

В хроникальном кино оператор является самостоятельным создателем экранной репродукции реальности, фиксируя на пленку события и людей, определяя наиболее существенные, типичные факты.

В научно-популярном и учебном кино оператор использует киносъемку как способ исследования и поэтому должен владеть специфическими видами операторского ремесла.

В игровом кино оператор совместно с режиссером и художником разрабатывает изобразительную стилистику будущего фильма, портретные характеристики персонажей, выбирает места натурных съемок, утверждает эскизы декораций и костюмов.

Профессия кинооператора возникла раньше всех других кинопрофессий. Первые создатели фильмов были именно операторами. Они владели мастерством фотографии и стремились ее «оживить». Изобретатели кинематографа братья Люмьер сами снимали свои короткие ленты («Выход рабочих с фабрики», «Завтрак младенца», «Прибытие поезда» и др.). Ж. Мельес, создавая первые экранные феерии — фильмы-спектакли («Золушка», «Путешествие на Луну»), разработал ряд съемочных приемов: двойную экспозицию, стоп-кадр, кэширование. Английский режиссер Р.У. Полл, сконструировавший кинокамеру параллельно с братьями Люмьер, также сначала собственноручно снимал документальные и игровые сюжеты.

Профессионализм первых операторов измерялся их способностью равномерно вращать ручку съемочного аппарата и следить, чтобы нужные объекты (здания, элементы интерьера, исполнители) «не выпадали» из кадра. Стремительный рост популярности кинематографа на рубеже XIX—XX вв. вызвал расширение кинопроизводства и соответственно необходимость профессионального обособления оператора. Среди первых профессиональных кинооператоров называются имена французов Ф. Месгиша, Ж. Прамио, американцев Б. Битцера, Д. Дюбрея, шведа Ю. Йенсена, русских А. Левицкого, Е Славинского. В белорусском кино первыми операторами, снимавшими хронику 1920-х годов, были Е. Глас и М. Леонтьев.

С развитием эстетического потенциала кино открывались изобразительные возможности камеры. Деятельность оператора (техническая кинофотографическая фиксация предкамерной реальности) постепенно переросла в творческую — компоновка композиции

кадра с помощью планов, ракурсов, динамичных панорам. Первоначально операторы при съемках фильмов перенимали приемы фотографического, изобразительного, театрального искусств. Но постепенно произошло вызревание собственно операторского мастерства: открылся образный потенциал освещения, движения, варьировалась оптика и оптическая моделировка изображения. Различное фокусное расстояние объектива (35, 47, 50, 75, 90 мм) позволяло оператору изменять внутрикадровую атмосферу, пластику и эмоциональное содержание визуального экранного образа. Со временем оптические методы классифицировались как среднеугольная, широкоугольная и узкоугольная оптика. Специфическую выразительность экранной пластике придает анаморфотная съемка, позволяющая «растягивать» и «сжимать» визуальные образы.

Важным художественным приемом операторского мастерства является тревеллинг — съемки движущейся камерой, которая в такие моменты превращается в своеобразного участника событий. Художественная значимость тревеллинга была открыта не сразу. Первые ленты снимались статичной камерой. Потом ее начали укреплять на подвижных объектах: экипажи, лодки, лифты, ярмарочные аттракционы и пр. Сегодня существует масса приспособлений для тревеллинга — краны, тележки. Воздушные съемки осуществляются с самолетов, вертолетов. Особый драматизм экранной пластической образности придает «ручная камера», когда оператор ведет съемку, удерживая камеру на своем плече. Колебание кадра в таком случае максимально отождествляет объектив с персонажем, будто воспринимает окружающий мир его глазами.

Ярким выразительным средством «кинописи» является свет и тень. Оператор передает светом фактуру, объем, форму снимаемого объекта. Световая амплитуда измеряется интенсивностью освещения и используется с учетом драматургии конкретного эпизода, а также жанровой специфики фильма. Мастерство соединения различной мощности освещения помогает оператору создавать необходимую атмосферу событий (таинственную, праздничную, лирическую, напряженную и др.). Свет, тень, цвет, ракурс, план в совокупности используются оператором для создания кинопортретов героев и кинопейзажей.

Первые операторские школы сложились к 1920-м годам - американская, французская, шведская, германская, советская. Существенно повлиял на операторское мастерство немецкий киноэкспрессионизм. К. Фройнд, Г. Зебер в содружестве с художниками создавали на экране образ деформированного пространства, изучая и усовершенствуя возможности павильонных съемок. Во французском

кино оператор-«импрессионист» Ж. Гриже, наоборот, активно осваивал натурные съемки. В советском кино этого периода возникают творческие тандемы операторов и режиссеров: Э. Тиссе — С. Эйзенштейн, Д. Головня — В. Пудовкин, Д. Демуцкий — А. Довженко. В белорусском кино оператор Д. Шлюглейт снял фильмы Ю. Тарича «Лесная быль» и «До завтра».

В 1930–1940-е годы представители французского поэтического реализма операторы К. Матра, Э. Шюфтан, Р. Юбер усовершенствовали «живописность» черно-белого экранного изображения. К этому же стремились мастера советской операторской школы А. Москвин, А. Гальперин.

В период «новых волн» (рубеж 1950–1960-х годов) достигает своего расцвета итальянская школа киноживописи: Дж.Р. Альдо, Д. Ротунно, Джанни ди Венанцо, Паскуалино де Сантис. Французские операторы А. Деке, Р. Кутар, С. Вьерни, используя свободное перемещение камеры и импровизацию, моделируют текучее внутрикадровое пространство. Утонченное мастерство экранного психологического портретирования героя демонстрирует шведский оператор С. Ньюквист. Глубина и точность изобразительных решений, экспрессивный характер визуальной образности присущ советским операторам Г. Рербергу, С. Урусевскому, В. Юсову. Аналогичный художественный уровень мастерства свойственен белорусским операторам Д. Зайцеву, А. Заболоцкому, Ф. Кучару, Т. Логиновой, Ю. Марухину, С. Петровскому, В. Спорышкову.

В целом операторское мастерство нейтрализует антагонизм между действием и повествованием в кино, ибо само экранное изображение может становиться действием, причем эмоционально более эффективным, чем в литературе, живописи или театре. Оператор способен «схватывать» и передавать моменты тончайшего *перехода* состояний как природы: *темнеет* (небо), *усиливается* (снегопад), так и героя: *гаснет* (взляд), *проступает* (улыбка).

Душевное пространство героя игрового фильма — прерогатива творчества актера. Актерское мастерство в кино — тайна, ибо, как говорил М. Ромм, «за кинематографического актера какую-то часть работы делает его лицо, а если оно правильно снимается оператором, то очень большую часть работы. Если это лицо выразительно, жизненно интересно, оказывается, что актер, обладающий меньшими данными, с педагогической точки зрения, на площадке дает меньше, а на экране получается лучше» [53, с. 245]. Феномен экранного обаяния исполнителя, его притягательность или отторжимость диктуются законами фотогении — существенной разницей между реальным обликом человека и его экранной репродукцией. Кроме

того, фотографическая природа кино (жизненная достоверность) вынуждает исходить прежде всего из типажности, а не специфики дарования того или иного актера. Приглашая его на роль, например, исторической личности, постановщик будет неизбежно руководствоваться наличием его портретного сходства с прототипом. Или, учитывая антропоморфические черты, совершенно невозможно представить, чтобы в игровом фильме азиат или африканец исполнял роль гитлеровского офицера. В театре все это допустимо, учитывая открытую природу условности, и расстояние до зрителя. С помощью густого грима и относительной удаленности от публики один и тот же актер на сцене может предстать в роли юноши или старца, лица исторического либо современника. Такой вариативности способствует и сама организация театрального дела: относительное постоянство труппы с ограниченным кругом исполнителей. В кино же господствует антрепризный подход — состав актеров подбирается для создания одного конкретного фильма. В отличие от театра в кино персонаж взрослеет вместе с исполнителем: образ одного и того же героя в разные периоды его жизни на экране обычно воссоздается разными актерами.

Другой существенный момент киноэстетики состоит в том, что персонаж в фильме абсолютно уравновешен с окружающей средой и предметным миром по интенсивности художественного воздействия на зрителя. Изменяя ракурсы и планы, монтируя кадры в заданном для себя ключе, акцентируя звукозрительный контрапункт оператор и режиссер могут полноценно передавать эмоциональное состояние героя, минимизируя при этом творческий вклад актера в создание образа. В театре подобное невозможно, так как актер там — основа образной системы спектакля. Он органично встроен не только в сценическое полотно, но в целостный процесс его создания — читка пьесы по ролям, мизансценировка, репетиции на сцене и т.п. Образ театрального протагониста воссоздается последовательно, стадиально: от «завязки» (начало репетиций) до «кульминации» (премьеры спектакля), «вызревая» постепенно. Кинематографический персонаж, наоборот, «конструируется» по монтажному принципу, так как последовательность съемки эпизодов диктуется различными производственными факторами. Например, собираются определенные декорации в павильоне, и сначала будут отсняты все сцены, происходящие в этом интерьере, независимо от их драматургической очередности. Так же и с натурными съемками. К этому добавляется творческий график центральных исполнителей, в соответствии с которым также корректируется съемочная тактика. В этой связи нередки ситуации, когда, например, дуэтные сцены снимаются по-

рознь — сначала с одним актером, потом с его партнером, а затем посредством междукадрового монтажа объединяются в единый эпизод (но не в единую внутрикадровую композицию!). Такой подход можно обнаружить в фильме Л. Гайдая «Кавказская пленница» (актеры А. Демьяненко и Н. Варлей), однако на поэтику картины это влияния не оказывает.

В отличие от театра, работа актера в кино носит этюдный, фрагментарный характер. Одна сцена снимается одновременно несколькими камерами с разных ракурсов и несколькими дублями. Какой вариант из этого множества попадет в фильм (и попадет ли вообще), зачастую на момент съемки не знает режиссер, тем более — исполнитель. Отсутствие четкого представления о конечном результате творческих усилий принципиально отличает кинематографическую природу актерского ремесла от театральной. При этом итог — экранное произведение — никаким корректировкам не подлежит, тогда как театральный спектакль и после премьеры оставляет и исполнителям, и режиссеру возможность эстетической шлифовки.

Итак, фотографическая достоверность киноизображения и специфический арсенал выразительных средств обусловливают для кино актуальность теории типажа, сформулированной С. Эйзенштейном еще в 1920-е годы. Сам С. Эйзенштейн термином «типаж» обозначал «натурально выразительного», как правило непрофессионального исполнителя, который функционировал в кадре как аутентичный элемент реальности. Вместе с тем, типаж есть концентрированное выражение сущности — социальной, исторической, психологической, т.е. в определенной мере типаж является знаком. «Выразительное «звучание» такого лица, по Эйзенштейну, должно быть «абсолютно точным, как аккорд или как нота, не допускающая фальши в определенном сочетании». Эта точность должна быть выражена «с предельной наглядностью и ясностью, с тем чтобы от короткого мгновения показа в восприятии зрителя успевал отложиться некий образ вполне определенной человеческой характеристики... Конечно, не отгадываешь деталей и физических "подробностей" такой жизни — да это и не нужно, — но эмоционально целиком входишь в трагические ритмы целой жизни, которая блеснет и промелькнет на мгновение перед вами на экране» [73, с. 378-379]. Фактически советский режиссер размышлял о статисте как синекдохе в экранном повествовании. Герой-масса его фильмов 1920-х годов была совокупностью портретов — зримых образов-типов человека. Позднее в 1940-е годы итальянские неореалисты сделали ставку на непрофессиональных исполнителей центральных ролей в

своих фильмах, подчеркивая тождественность, органичность человека среде, его сформировавшей.

На наш взгляд, типажность в кино следует понимать шире, чем просто привлечение статистов на съемочную площадку. Типажность (узнаваемый тип личности) — одно из необходимых условий кинематографического языка. С одной стороны, как отмечалось выше, фактор типажности обусловлен фотографически достоверной природой кино. С другой его коммуникативной спецификой — зритель хочет видеть прежде всего любимого акгера и уже потом созданного им персонажа нового фильма. Поэтому, как правило, популярный актер из картины в картину тиражирует один и тот же тип героя — романтического или лирического, эксцентричного или трагедийного и пр. Он узнаваем в своей мимике, речевых интонациях, жестикуляции, что служит, как ни парадоксально, залогом его широкой известности. На этом же, в частности, базируется статус «кинозвезды», возникающей отнюдь не на пустом месте. «Кинозвезда» и тип личности, который она олицетворяет на экране, подготовлены определенными социальными настроениями и соответствуют максимально точному с точки зрения общественных ожиданий образу «героя своего времени». Более того, можно с удивлением наблюдать в истории киношкол «воспроизведение» представителями разных актерских поколений, по сути, одного и того же типажа. Например, образ загадочно-обаятельных героинь французской актрисы Фанни Ардан продолжила физиогномически близкая ей Жюльетт Бинош, на смену которой в свою очередь пришла очаровательная Одри Тоту.

Итак, творчество актера в игровом кино ограничено рядом условий: художественной природой экранного искусства, его коммуникативной спецификой, психологией зрительского восприятия, процессуальными особенностями создания фильма. *«Хорошо выученный кинематографический актер* (курсив наш. — **Н.А.**) сообразует свои усилия, свою систему работы с тем, как видит его камера, и не всегда работает одинаково, а все зависит от того, в движении или в статике, в панораме или в неподвижном плане, на общем плане или на среднем, на поясном или на крупном он работает. В каждом отдельном случае, в пределах данного кадра решая свою задачу, кинематографический актер работает так, чтобы зритель не почувствовал в нем актерства, специальной игры», — пишет М. Ромм [53, с. 244]. Очевидно, что здесь советский режиссер ведет речь о профессиональном актерском ремесле, которое, безусловно, является определяющим. Ибо нередко даже в ярких образцах киноискусства функция актера сведена к одному из многих слагаемых образного строя фильма. И единичны примеры, когда мастер-

ство актера балансирует на грани высокого искусства: одно движение века, подрагивание зрачка, непроизвольный вздох или внезапная хрипота превращают в излишество слово. Подобными «отблесками» поразительной эмоциональной силы одаривали зрителя Дирк Богарт, Джульетта Мазина, Маргит Карстенсен, Макс фон Зюдов, Инна Чурикова...

Центральная фигура творческого процесса создания фильма — режиссер. Он возглавляет все стадии постановки: от замысла предполагаемого кинопроизведения — до его целостного, зафиксированного на пленке, воплощения. Работа постановщика над сценарием (его выбор, участие в написании) сменяется сотворчеством с художником и оператором, в результате чего появляется режиссерская партитура будущего фильма. Именно в ней угадывается стилистика, жанровая тональность, атмосфера, темпоритмический рисунок «проектируемой» киноленты. При этом одни режиссеры предпочитают детальную разработку партитуры (режиссерского сценария), другие — намеренно оставляют «зазоры» для импровизации при съемках. Однако в любом случае так называемый подготовительный период в постановке фильма начинается на базе имеющегося проекта-партитуры. В это время проступают первые зримые черты будущего экранного произведения: топография событий, пластика среды, облик героев. Режиссер совместно с ассистентами ведет кастинг (подбор исполнителей главных и второстепенных ролей), определяет места натурных съемок, характер декораций, костюмов.

Следующий — съемочный период — наиболее многотрудный и напряженный как для режиссера, так и для всей постановочной группы. Съемки в павильонах и на натуре, экстатическое «дирижирование» по созданию массовых сцен с сотнями статистов и тонкая кропотливая «вышивка» психологического рисунка сольных (камерных) эпизодов. Толкование и показы, «взрывы» негодования и радости, почти медитативное самопогружение и потоки крещендирующих монологов, — вся эта контрастная и бесконечно разнообразная палитра режиссерских эмоций растрачивается в процессе творческих взлетов и производственных сбоев. Напряженный режим съемочного периода обусловлен экспедициями, динамикой актерского графика, меняющимися погодными условиями, сжимающимся, как шагреневая кожа, бюджетом фильма и бесконечной цепью непрогнозируемых случайностей. Свести в единое оркестровое звучание это диссонирующее многоголосие — задача для режиссера сколь нелегкая, столь и неизбежная. Тем более что лишь он представляет более-менее внятно конечный результат этого хаотичного процесса съемок будущей картины. «рассеянной» в многочисленных монтажных кадрах, расти-

ражированных дублях. Начало сборки (соединения) отснятых эпизодов знаменует постепенный переход режиссера в новую фазу работы над фильмом — монтажную.

Именно монтаж кинокартины, т.е. создание единого произведения, является приоритетом режиссерской профессии. При просмотрах снятого материала режиссер определяет целостную структуру фильма и всех ее слагаемых. Каждый монтажный кадр — первоэлемент кинематографического языка — наделяется своей протяженностью (длительностью). Каждая монтажная фраза приобретает синтаксическую упорядоченность. Наконец, весь текст (фильм) — органическую стройность. Вместе с монтажером режиссер решает, какой вариант (дубль) той или иной сцены войдет в киноленту, находит последовательность и ритмическую соподчиненность различных эпизодов и определяет общую композицию кинокартины. Режиссер, овладевая приемами классического монтажа (по движению, по направлению взгляда, аналитическим, синтетическим, правилом 180°, параллельного действия и др.), постигает истины профессионального мастерства — так называемого фильмейкерства (т.е. грамотного делания фильма). Следующая ступень — *искусство* кинорежиссуры — предполагает оригинальное авторское мышление постановщика, которое, в частности, выражается посредством художественного монтажа (аллегорического, метафорического).

Заключительная фаза монтажного периода — озвучивание фильма: аудиозапись диалогов, шумов и музыки (специально сочиненной композитором для конкретной картины или цитируемой). Режиссер-постановщик совместно со звукорежиссером создают целостный звуковой образ фильма, сплетая в полифоническом орнаменте вербальные, шумовые, музыкальные компоненты и паузы — молчание, тишину, беззвучие.

Творческим результатом постановки фильма является эталонная копия, которая в техническом и художественном отношении наиболее адекватна замыслу режиссера. Весь процесс работы над фильмом завершается премьерой.

Как специфический вид художественной деятельности, кинорежиссура формировалась параллельно с развитием кинематографа. Кристаллизация сути этой профессии состоялась в творчестве американского режиссера Д.У. Гриффита. От него своеобразными лучами расходятся векторы ко всем лидерам искусства кинорежиссуры первой четверти XX в., в том числе и к представителям советской киношколы 1920-х годов.

История кинематографа обнаруживает две общие генеральные тенденции профессиональных устремлений режиссеров. С одной

стороны, это намерение превратить конкретный, фотографичный материал в обобщенный художественный образ, сплетая нити повествования посредством изображения и звука.

С другой — следование принципам жанрового, зрительского кинематографа, когда определяющим для картины становится акциональность, экспрессивность сюжетосложения с его последовательно-линеарным экранным изложением.

Собственно, речь идет о диалектике слагаемых кинопроцесса. В сфере режиссуры это взаимодействие выражено так называемым авторским кино и мейнстримом (фильмами главного, основного потока). В первом случае являет себя искусство кино через искусство режиссуры. Во втором — кинематограф через мастерство режиссуры. При этом делать фильм в равной степени искусно требуется и в авторском, и в мейнстримовском кино. Принципиальное различие между ними состоит в том, что авторское кино, представляя собой тонкий верхний уровень кинопотока, является сферой, где возникают художественные открытия в сфере экранного языка, закладываются стилевые координаты. Мейнстрим — это высокопрофессиональное кино, создатели которого так или иначе заимствуют и тиражируют художественные приемы и наработки авторского кинематографа. Это двуединство и обеспечивает устойчивость развития кинематографа в широком смысле слова. Развитие же искусства кино, составляющего около 5-8% от общего количества выпускаемых фильмов, обеспечивается отдельными мастерами режиссуры, которым удается выработать не просто узнаваемую стилистическую манеру киноповествования, но оригинальную художественную формулу экранного осмысления извечных, «проклятых» вопросов человеческого бытия. К таковым можно отнести «символическую экспрессию» Ф. Ланга, «драму-хронику» С. Эйзенштейна, «экзистенциальную поэму» М. Антониони, «оперу смерти» Л. Висконти, «драматическую сонату» И. Бергмана, «пассивны» А. Тарковского, «двойное феерическое Но» А. Куросавы, «амаркорды» Ф. Феллини, «сюрреалистическую комедию» Л. Бунюэля, «сентиментальную новеллу» К. Кесьлевского, «романтическую трагедию» А. Вайды, «интертекстуальную миниатюру» Ж.Л. Годара.

В белорусской режиссуре ярчайшим выразителем авторского уровня был Ю.В. Тарич, который посредством внутрикадровой пластической экспрессии и ассоциативного монтажа выстраивал символико-метафорический надтекст в своих фильмах 1920-х годов.

Наиболее масштабная сфера мейнстримовского кино в Беларуси формировалась на протяжении 1920–1950-х годов усилиями

В. Гардина, В. Баллюзека, М. Вернера, Л. Голуба, Е. Дзигана, В. Корш-Саблина, Н.Фигуровского, И. Шульмана. При этом линия авторского кино отчетливо истончалась вследствие политических, идеологических ограничений. Можно с уверенностью отметить краткий взлет ее амплитуды в 1934 г., благодаря режиссерским попыткам Э. Аршанского («Дважды рожденный») и А. Файнциммера («Поручик Киже»).

Лишь во второй половине 1960-х годов «новая белорусская волна» (В. Туров, И. Добролюбов, Б. Степанов, В. Рубинчик) рельефно прочертила перспективу авторского кино, изменив тональность картин с *эпико*-драматической на *лирико*-драматическую. Это повлекло смену принципа повествовательности, ритмического рисунка, характера аудиовизуальной образности — всей поэтики фильма («Через кладбище», «Я родом из детства», «Альпийская баллада», «Иван Макарович», «Красный агитатор Трофим Глушков» и др.).

Последующие десятилетия белорусского игрового кино вновь продемонстрировали масштабное расширение сферы мейнстрима как за счет преодоления тематического «остинато», так и за счет разнообразия жанровой палитры (В, Бычков, И. Добролюбов, Н. Калинин, А. Карпов, Н. Князев, Н. Лукьянов, Е. Марковский, Л. Мартынюк, А. Мороз, Л. Нечаев, Д. Нижниковская, В. Никифоров, В. Пономарев, М. Пташук, В. Рубинчик, А. Спешнев, Б. Степанов, В. Туров, В. Четвериков и др.). Авторский «вздох» в белорусском игровом кино связан с творческим взлетом В. Рыбарева в 1980-е годы («Чужая бацькаўшчына», «Свидетель»), а также с появлением в 1990-е годы генерации «молодое белорусское кино», впервые взращенной здесь, на родной почве — в Белорусской академии искусств. Выпускники И. Волох, Р. Грицкова, А. Кудиненко, Д. Лось, И. Павлов, О. Перуновская, М. Субботин, Е. Трофименко своими дипломными и первыми постдипломными работами убедили в неординарности режиссерского мышления, способности авторского интонирования.

Итак, кинорежиссер как фильмейкер должен владеть профессиональным ремеслом постановщика. Если кинорежиссер — крупный художник, он отстаивает свое право авторства в каждой картине. В таком случае создание экранного произведения — от замысла до монтажа — исключительная прерогатива режиссера, правда, в той мере, в какой это будет ему позволено продюсером.

# 2. АНАЛИЗ КИНОПРОИЗВЕДЕНИЯ

## *2.1. Методологические стратегии киноведения*

По аналогии с любой другой наукой киноведение развивается на основе испытанных и вновь апробируемых исследовательских методов. Под методом понимается совокупность приемов теоретического осмысления и практического освоения действительности [64, с. 364]. В буквальном переводе с греческого метод — это путь исследования. Поэтому грамотно выстроенная траектория познания явлений (в том числе художественных) предопределяет стройность и строгость научного вывода.

Один из первых серьезных трудов о методе научного познания в европейской философии принадлежит Р. Декарту, который предложил в качестве основополагающего рационалистический метод. В своем трактате «Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках» (1637) он отражает идею того, что правильность теоретических построений исходит из знаний и логики мыслительного процесса. Рационалистический метод основывается на четырех правилах:

✓ признавать истинным очевидное;

✓ подразделять каждый из рассматриваемых объектов на несколько слагаемых частей;

✓ продвигаться от простого к сложному;

✓ охватывать при рассмотрении максимально возможное количество явлений, сохраняя при этом непрерывность цепи умозаключений.

С именем английского философа Дж. Локка связывают разработку другого метода познания: эмпиризм. Эмпиризм базируется на опыте, который оценивается как истинный источник познания: все человеческое знание проистекает из опыта — внешнего (ощущения) и внутреннего (рефлексия). Познание Дж. Локк делит на интуитивное (постижение самоочевидных истин), демонстративное (постижение положений математики, этики, бытия Бога) и

сенситивное (постижение существования единичных вещей). Последнее он оценивает как наименее ясное и достоверное [64, с. 324].

Новое время характеризовалось не только усилением интереса к методам познания, но и бурным развитием методов частных наук. С началом XX в. процесс разработки новых методов в различных сферах знания приобрел чрезвычайную интенсивность. При этом отчетливо повышался интерес к изучению методов и все чаще вне связи с гносеологией. В результате сложилось консолидированное мнение о том, что не существует дихотомии естественно-научных и социальных знаний. Это, в свою очередь, означало принципиальное единство методологических подходов к естественным и гуманитарным наукам. Более того, отчетливо обозначилась общая тенденция к усложнению и повышению теоретической значимости методологических исследований, а вместе с тем — смене доминантных типов научной рефлексии. Эту последовательность И. Блауберг и Э. Юдин выстроили следующим образом: от онтологизма к гносеологизму и от него к методологизму.

Для онтологизма характерно отыскание объективного содержания научного знания, т.е. объект познания имеет самодостаточную ценность. В XIX в. ценностным становится и субъект познания. Если онтологизм исповедует научный подход к исследованию, отвлеченный от специфических познавательных приемов субъекта дабы не исказить объективную истину, то гносеологизм как раз обращается к качествам субъекта. Гносеологизм как тип рефлексии нацеливает на изучение процесса познания — условий и форм познания, адекватных поставленной цели. В XX в. гносеологизм утрачивает свое преобладание, уступая доминирующее положение методологизму, который фокусирует внимание на средствах познания в широком смысле этого слова. Наука ориентируется на исследование существующих и новых средств познания — понятий, категорий, дефиниций, процедур исследования, схем выражения (объяснения) явлений и процессов [9, с. 27–32].

Во всех областях знания все больше внимания уделяется методологическим проблемам. Не является исключением в этом плане искусствоведение. И если рассматривать методологию искусствоведения как самостоятельной отрасли гуманитарной науки, то можно выделить основные группы методов: методы познания искусства, методы создания искусства, методы применения искусства.

Методы познания искусства (анализ, идентификация, сопоставление, дифференцирование, систематизация и др.) предполагают изучение художественной природы, жанрово-стилистических особенностей, специфики образного языка, выразительных

средств, особенностей психологического и коммуникативного воздействия на человека отдельных видов искусств и отдельных произведений.

Методы создания искусства (конструирование, травестирование, варьирование и др.) предполагают выявление общих и частных способов художественной организации произведения.

Методы применения искусства (тестирование и др.) предполагают использование устойчивых образов, сквозных сюжетов, отдельных произведений различных видов и жанров искусств с прикладной целью в процессе воспитания, образования, арттерапии, артменеджмента.

Используя различные методы при изучении искусства, необходимо помнить, что каждый метод имеет ограниченный потенциал и позволяет более менее достоверно приблизиться к отдельным сторонам изучаемого явления. Выбор методов исследования должен быть обусловлен целью и предметом конкретной научной работы. В нашем случае исследовательские задачи концентрируются в области киноискусства. При этом объектом изучения становится фильм, а предметом — его художественная структура.

Анализ (от греч. — разложение, расчленение) в гуманитаристике — процедура мысленного (условного) разъединения целого на составные части. Процесс анализа, как правило, является исходным в любом научном исследовании и предполагает фиксацию, описание слагаемых целого, иногда — установление характера отношений между ними. Иная разновидность анализа — выявление общих свойств ряда предметов — позволяет определить более масштабные типологические признаки (например, видовые, жанровые или стилевые). Как правило, анализ неизбежно влечет за собой процедуру синтеза — воссоединения в целостность разобранных элементов, но на новом качественном уровне.

В киноведении долгое время аналитический подход к экранному произведению опирался на дескриптивный метод, т.е. подробное описание сюжета фильма, характеров персонажей, сути конфликта. Это необходимое, но недостаточное слагаемое, ибо сюжетосложение — лишь первичный уровень художественной структуры киноленты. Поэтому логично для более основательного исследования образного языка фильма подключить структурный метод. Он лежит в основе структурализма — научного направления гуманитаристики, возникшего в 1920-е годы. Именно структурализм конституировал переход гуманитарных наук от довлеющего описательно-эмпирического к абстрактно-теоретическому уровню исследования. Структурный метод первоначально был разработан

в лингвистике, а затем в 1960-е годы распространен на литературоведение, этнографию и в меньшей степени — на искусствоведение (Р. Барт, У. Эко). Структурный метод акцентирует внимание не на собственных свойствах слагаемых компонентов, а на отношениях между ними, приводящим к реляционным (системоприобретенным) признакам. Поэтому под структурой подразумевается не просто «каркас» (композиция фильма), но совокупность взаимосвязей элементов, из-за которых, например, ослабевают функциональные свойства завязки и кульминации. Структурный метод актуализирует примат синхронии и включает следующие этапы [64, с. 657]:

✓ выделение первичного массива (объекта), в котором предполагается наличие единой структуры (в нашем случае фильм, так как он фиксирован временем своей протяженности);

✓ разъятие объекта (фильма) на слагаемые части (сегменты), выявление в каждой из них существенных (системоприобретенных) свойств (вычленение фабульных узлов и составление сюжетной карты фильма);

✓ раскрытие отношений преобразования между сегментами, их систематизация и построение абстрактной структуры путем формально-логического моделирования (например, изучение образно-языковых модуляций в единой художественной динамике фильма и разработка на этой основе графической схемы);

✓ выведение из структуры множества теоретически возможных следствий — инвариантов (в нашем случае это может быть прочтение символико-метафорического надтекста кинопроизведения).

Следует подчеркнуть, что в искусствоведении как гуманитарной дисциплине структурный анализ сопряжен с семиотикой. Семиотика (от греч. — знак) изучает свойства знаковых систем, среди которых отнюдь не периферийную позицию занимает образный язык всех видов искусства. Для семиотического подхода характерно триединство:

✓ семантики, т.е. интерпретации знаков и их сочетаний с целью постижения смысла;

✓ синтактики, т.е. порядка сочетания знаковых элементов безотносительно к их значениям;

✓ прагматики, т.е. коммуникации между знаковой системой и ее адресатом, который воспринимает, интерпретирует и использует содержащиеся в ней сообщения.

В 1911 г. осевший в Париже итальянский писатель и критик Р. Канудо издал «Манифест семи искусств» — первый в теории кино. Все искусства он поделил на пластические и ритмические, со-

ответственно разместив во главе иерархии архитектуру и музыку, из которых вывел в качестве производных все остальные. Р. Канудо сделал вывод о синтетической природе кино, сочетающего гармонию пластики и движения. Причем в движении он видел не просто способ усиления художественной выразительности, но возможность создания нового образного языка. Подобный вывод впервые позволил включить кино в общую систему искусств.

Расцвет немого кино в 1920-е годы совпал с расцветом теории кино. Главные направления критической мысли были сосредоточены на традиционных проблемах формы и содержания. Известный критик парижской «*L'Humanité*»Л. Муссинак в своей нашумевшей книге «Рождение кино» (1925) в качестве центральной определил проблему ритма в фильме, анализируя ее в контексте динамической внутрикадровой и междукадровой композиции. Эта теория стала базовой для режиссеров-авангардистов, отринувших фабулу и узаконивших в качестве сюжета ритм — основу визуального симфонизма.

Первым систематизированным исследованием в области кинотеории стала книга Б. Балаша «Видимый человек» (1924). Венгерский философ обосновал вывод о том, что крупный план и монтаж являются основой экранной образности. Крупный план человеческого лица позволяет зрителю проникать в душевную сферу героя. Монтаж (по выражению автора, «поэтические ножницы») определяет ритмическую партитуру фильма, сближая его с поэтическим произведением.

Параллельно с монографией Б. Балаша вышла книга известного польского литературного критика К. Ижиковского «Десятая муза» (1924), в которой автор утверждал, что главное в кино — тематическая составляющая: человек в столкновении с миром. Человек либо укрощает тиранию этого мира, либо становится его жертвой, либо — отстраненным созерцателем.

К началу 1930-х годов в киноведении возобладала реалистическая тенденция: фильм — это видимый человек и видимая реальность. С появлением звукозаписи этот тезис приобрел дополнительный аргумент — не только видимая, но и слышимая. Однако в 1932 г. немецкий профессор Р. Арнхейм издал книгу «Кино как искусство», где утверждал, что фильм не может считаться механической записью реальности, а лишь одной из многочисленных ее интерпретаций. Автор детально доказывал, как разнится мир реальности от своей экранной репродукции.

В послевоенное время в киноведении постепенно набирал силу интегративный подход. Сначала возобладал социально-психологический аспект: не столько «факты кино» (поэтика конкретных

экранных произведений), сколько «факты кинематографические» (влияние фильма на зрителя). «Кино в большей степени создает нас, людей, нежели люди — кино», — так гласил один из программных тезисов «сорбоннской школы» в начале 1950-х годов. Из этого утверждения логически вытекала проблема коммуникативной специфики кинематографа.

К этому времени на смену крупным авторам-одиночкам пришли коллективы теоретиков, группировавшихся вокруг университетских кафедр, периодических изданий и последовательно изучавших конкретные проблемы киноэстетики. Однако два исключения все же было — А. Базен и З. Кракауэр. Считая документальную природу кино основополагающей, французский критик А. Базен определил фильм как высшую форму фотографии, т.е. практически замкнул круг теоретических изысканий, базировавшихся на первоначальном тезисе о движущейся фотографии. З. Кракауэр в 1960 г. издал монографию, в названии которой — «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» — сконцентрирована суть авторского подхода. Этот труд, по сути, явился своеобразным постскриптумом в области киномысли, отдававшей приоритет экранной репродукции действительности. Ибо уже в начале 1950-х годов сделался очевидным кризис подобных теорий и требовалась радикальная ревизия критических методов. Так, Э. Морен в статье «Кино, или мнимый человек» (1956) настаивал, что в киноискусстве нет возможности категорически утверждать о реализме или ирреализме. По мнению автора, следует рассматривать эти противоположности в диалектическом единстве. Итальянский критик и сценарист Г. Аристарко в своей работе «История теорий кино» (1951) предложил изменить общую стратегию киноведения: изучать не режиссерскую индивидуальность, не кинематографическое творчество как таковое, а определенный тип культуры. Не сразу стало ясно, что это — экранная культура. Но было уже очевидным радикальное изменение социокультурного контекста. Коэн-Сеа, лидер «сорбоннской киноведческой школы», опубликовал работу «Актуальные проблемы кино и визуальной информации» (1959), в которой подчеркнул, что кино развивается на фоне СМИ и массовой культуры, а вокруг человека складывается угрожающая иконосфера.

В 1960-е годы киноведческая мысль получила новый импульс — доминирующим становится семиотический подход. Одним из инициаторов такого поворота в изучении киноязыка был итальянский режиссер П.П. Пазолини, вызвавший масштабную научную дискуссию среди специалистов в сфере лингвистики и структурализма, которым, впрочем, так и не удалось вычленить минимальную едини-

цу киноязыка. Французский ученый К. Метц определил различие между разговорным языком и кинематографическим: словарь любого языка содержит ограниченное количество слов, из которых говорящий (пишущий) выбирает нужные, а количество киноизображений бесконечно и каждый — неологизм. Следовательно, разговаривать — это использовать готовый язык, а снимать фильм — творить.

Семиотика закономерно приблизила киноведение к структурализму и затем — к постструктурализму. Здесь исходной стала концепция не кинематографической, а *экранной образности.* Тем более, что к этому моменту определенно выяснилось, что кинематограф явился стартовой площадкой для интенсивного развития целой экранной культуры: телевидения, видеоарта, дигитальных искусств. В последнее время научные, теоретические, практические изыскания сосредоточены в единой сфере аудиовизуальной культуры, где экран не является лишь пассивным носителем образов, но становится художественным элементом общего «текста».

Возвращаясь к логике взаимодействия реальности и ее экранной репродукции, можно попытаться обозначить главные этапы эволюции аудиовизуальных искусств:

✓ кинематограф — иллюзия реальности («сон наяву», гипнотический сеанс);

✓ телевидение — параллельная реальность (феномен прямоэфирного вещания);

✓ дигитальное (компьютерное) искусство — альтернативная реальность киберпространства.

Сегодня в искусствоведческой науке отчетливо выразилась тенденция к интеграции: стремление перейти от частных «внутренних» проблем отдельных отраслей (музыковедение, театроведение, киноведение и пр.) к изучению типологических свойств и системообразующих факторов в разрезе целых «семейств» и групп искусств — традиционных, техногенных, синтетических, экранных, медийных и пр. Такая тенденция связана, в первую очередь, со спецификой развития современного искусства (тяготение к синтетизму и синкретизму, актуализация новых художественных практик — хеппенинг, перформанс, инсталляция и др.). Изучить эти явления художественной действительности, которые ранее не охватывались искусствоведческой наукой, и, вместе с тем, взглянуть под новым углом зрения на ряд традиционных проблем искусствоведения с учетом тенденций развития гуманитаристики, в частности, помогает компаративистика.

## *2.2. Целостный анализ игрового фильма*

В киноведении устойчиво сохраняется подход к анализу содержательной стороны игрового фильма в ущерб формальной. При этом стремление к познанию *закономерностей* образования и функционирования кинопроизведения замещается интерпретацией его в соответствии с личностным эмоциональным к нему отношением. Поэтому зачастую фильм служит лишь импульсом для эссеистического рассуждения рецензента в рамках актуального для него контекста. Такого рода подход всегда будет основополагающим в художественной критике как сфере деятельности, ибо целью здесь является оперативность первой импрессии, эмоциональная составляющая которой предельно гипертрофирована. Однако при всей своей полезности такое первое приближение к произведению не может замещать необходимости его строго научного анализа. Как раз в этом и состоит прерогатива искусствоведения. И здесь снова все упирается в метод — метод целостного анализа произведения в соответствии с его жанровыми, стилевыми, семантическими и семиотическими особенностями. Для этого необходимо знание особенностей художественной природы того вида искусства, к которому принадлежит анализируемое произведение, его образного языка, системы выразительных средств, авторской стилистики, а также общих законов строения художественного «организма» и его коммуникативной специфики.

Фильм как произведение киноискусства характеризуется сложной синтетической природой. Иерархия его образной системы основывается на взаимовлиянии принципов сюжетосложения, драматургии аудиовизуальных решений, специфике монтажных приемов. Главная цель искусствоведческого анализа — максимально точное постижение поэтики кинополотна через выявление механизма взаимодействия разноуровневых и разнопорядковых художественных слагаемых. Это, в свою очередь, позволит идентифицировать авторскую концепцию, вступив в процесс соразмышления с режиссером. Очевидно, что для достижения полноценного эффекта при анализе кинокартины необходим ее многократный просмотр.

В качестве методики целостного анализа игрового фильма примем разработанный нами пятиступенчатый вариант:

- ✓ сюжетосложение;
- ✓ композиция и структура;
- ✓ изобразительная (пластическая) и звуковая образность;
- ✓ синтаксис;
- ✓ символико-метафорический надтекст.

Первая ступень предполагает анализ характера сюжетосложения фильма. Сюда включается: а) определение главных тем и вида конфликта (внешний, внутренний, социальный, психологический, антагонистический и т.п.); б) характеристика главных действующих лиц; в) определение доминирующего принципа повествовательности (лирико-эпический, эпико-драматический, лирико-драматический), типа драматургии (крещендирующая, волновая, амбивалентная) и жанровых признаков. Цель — ответ на вопрос «о чем кинопроизведение?» на уровне развития сюжета.

Вторая ступень предусматривает вычленение фабулы и постижение логики композиции фильма (идентификацию экспозиции, завязки, кульминации, разрешения), а также типа структуры (линеарная, концентрическая, ризоматическая). Результатом становится разработка графической схемы, адекватной архитектонике фильма (иными словами, определение образа-структуры кинопроизведения).

Третья ступень означает условный переход от изучения каркаса кинопроизведения к рассмотрению его художественной фактуры. Поскольку фильм — есть повествование изображением и звуком, постольку анализ аудиовизуальной образности ленты неизбежен. Он включает исследование характера композиционных решений (динамичные, статичные, центробежные, центростремительные и т.д.), драматургии света и тени, цветовой партитуры, а также приемов синтеза шумов, вербального компонента и музыки, с целью выяснения степени соответствия звукозрительного языка фильма логике его общего художественного построения.

Четвертая ступень сочетает морфологический и синтаксический аспект. Здесь единицами анализа становятся монтажный кадр и монтажная фраза. Выявляются главные принципы их строения, сочетания, ритмизации и определяется значимость монтажа в формо- и смыслообразовании фильма.

Пятая (высшая) ступень — дешифровка символико-метафорического надтекста кинопроизведения, т.е. снова поиск ответа на вопрос «о чем фильм?», но на уровне философского обобщения.

Таким образом, предложенная методика целостного анализа фильма начинается с поиска ответа на вопрос «о чем?» и им же заканчивается. При этом предполагается не бег по кругу, но восхождение от сопереживания герою до эмоционально-интеллектуального общения с автором-режиссером. Если в кинополотне через эмоцию транслируется мысль, а мысль обнаруживает трепетность эмоции, то это и есть чудо возникновения органичного экранного образа.

Мы рельефно прописали вертикальный срез (пять ступеней) процесса анализа фильма. Однако каждая ступень — это своеобразная горизонталь, шкала, предусматривающая выбор по принципу «или», который в определенный момент становится важным корректирующим фактором траектории анализа. А она (траектория) редко тождественна равномерно восходящей прямой. «Там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала», — писал О. Мандельштам [31, с. 149].

Очевидно, что любая методика схематична, условна и абстрагирована. Далее в процессе ее применения к конкретным фильмам различных исторических периодов, художественных течений и школ мы сможем убедиться в правомерности (неправомерности) такого подхода. Но главное, что предложенный способ базируется на диалектике анализа-синтеза: последовательное «разъятие» образной целостности фильма на основные слагаемые неизбежно предполагает их новое воссоединение.

### *2.2.1. Органичная стройность кинопроизведения*

«Здесь мы имеем... случай, когда произведение искусства — *искусственное произведение* — построено по тем законам, по которым построены явления *неискусственные* — "органические", явления природы...» [73, с. 46].

Опираясь на этот тезис С. Эйзенштейна, мы включаем в данную группу для целостного анализа такие кинопроизведения, поэтика которых обусловлена линеарным (последовательно расширяющимся) характером образного развития — крещендирующей драматургией, хронологической последовательностью событий, относительной четкостью (классичностью) композиции, постоянством темпоритмического строя, ясностью визуально-пластического и аудиального рисунка.

#### *2.2.1.1. «Броненосец "Потемкин"» (1925, реж. С. Эйзенштейн)*

В основе сюжета — восстание матросов на броненосце «Князь Таврический» («Потемкин») в 1905 г. По определению режиссера, в фильме разрабатывается тема братства и революции. Действие строится на открытом антагонистическом конфликте двух противоборствующих сил. Протагониста олицетворяет броненосец, преобразующийся по ходу развертывания повествования из царского крейсера «Князь Таврический» в мятежного буревестника «Потемкина». Антагонист воплощен совокупностью лиц офицерского

корпуса броненосца, но по мере продвижения к кульминации трансформируется в абстрактно-пластическую неумолимую и безжалостную силу. Кинонаррация основывается на лирико-эпическом принципе повествовательности, когда в экранном пространстве масштабного художественного обобщения отчетливо различимо соло автора-режиссера.

Композиция фильма четко прочерчена автором как пятичастная:

1. «Люди и черви».
2. «Драма на Тендре».
3. «Мертвый взывает».
4. «Одесская лестница».
5. «Встреча с эскадрой».

Каждая из пяти частей картины обладает собственным названием и является композиционным элементом единой художественной системы фильма: завязкой («Люди и черви»), развитием действия («Драма на Тендре», «Мертвый взывает»), кульминацией («Одесская лестница»), развязкой («Встреча с эскадрой»).

| Экспозиция | Завязка | Развитие действия | Кульминация | Развязка |
|---|---|---|---|---|
| Часть 1 «Люди и черви» | Часть 2 «Драма на Тендре» | Часть 3 «Мертвый взывает» | Часть 4 «Одесская лестница» | Часть 5 «Встреча с эскадрой» |
| 13'12" | 1737" | 11'02" | 11'51" | 16'09" |

При этом каждая часть достаточно автономна, поскольку имеет завершенное внутреннее строение, эквивалентное целостности фильма. На композиционном уровне это означает, что каждая из пяти частей в отдельности имеет свою завязку, развитие, кульминацию и развязку. Подобная структурная пропорциональность обеспечивает органическую стройность экранного произведения. «Совершенно очевидно, что здесь идет речь об ощущении композиционной органичности целого. Против этого ощущения не могут устоять даже зрители, по классовой своей принадлежности резко отрицательно настроенные к сюжету и теме произведения, то есть те зрители, для которых никак не "органичны" ни тема, ни сюжет», — настаивает С. Эйзенштейн [73, с. 45]. Органическая стройность произведения проявляется и на ритмическом уровне. Каждая часть распадается на две составляющие. В точке перелома — пауза, приостановка (цезура), за которой следует модуляция — пе-

реход в иное настроение, иной ритм, иной масштаб образного обобщения. Цезура — это своего рода «вдох» (один или несколько коротких кадров) перед импульсом нового развития, точка, в которой намечены два возможных направления выхода: нейтрализация противостояния или, наоборот, его интенсификация. Очевидно, что классический модус развития действия требует второго. В фильме «Броненосец "Потемкин"» явлен именно такой крещендирующий тип драматургического рисунка.

Часть 1. «Люди и черви»

| Экспозиция | Завязка | Развитие действия | Кульминация | Развязка |
|---|---|---|---|---|
| «Утроба» броненосца | Протест матросов (гнилое мясо) | Одобрение врача | Отказ матросов от обеда | Разбитая тарелка |
| 3'25" | 8'39" | | | 1 '08" |

*Цезура: ожидание* вердикта врача. Выражена через крупный план лица врача и деталь — его сдвоенное пенсне, служащее в данном случае увеличительной линзой. Возникает приблизительно на 6-й мин развития первой части (13,12 мин) и длится около 30 с.

Часть 2. «Драма на Тендре»

| Экспозиция | Завязка | Развитие действия | Кульминация | Развязка |
|---|---|---|---|---|
| Построение на палубе | Обращение командира Голикова | «Брожение» в среде матросов | Бунт матросов | Убийство Вакулинчука |
| 1' | 13'08" | | | 3'29" |

***Цезура***: *ожидание* выстрела. Выражена серией крупных планов лиц офицеров, матросов и деталями — крест, кортик, спасательный круг. Возникает приблизительно на 8-й мин развития второй части (17,37) и продолжается около 60 с.

Часть 3. «Мертвый взывает»

| Экспозиция | Завязка | Развитие действия | Кульминация | Развязка |
|---|---|---|---|---|
| Сюита туманов, палатка мертвого Вакулинчука | «С мола потянулись слухи» | Митинг у палатки Вакулинчука | Митинг на броненосце | Флаг взметается на мачте броненосца |
| 1 '29" | 8'22" | | | 1'11" |

***Цезура***: *ожидание* реакции митингующих против самодержавия одесситов на провокацию (фраза «Бей жидов», брошенная в разгар митинга). Выражена через крупные планы лица провокатора, митингующих и деталью — кадром с титром «Бей жидов». Возникает приблизительно на 8-й мин развития третьей части (11,02) и длится около 10 с.

Часть **4. «Одесская лестница»**

| Экспозиция | Завязка | Развитие действия | Кульминация | Развязка |
|---|---|---|---|---|
| Жители Одессы | Братание с народом | Расстрел на одесской лестнице | Мать и дитя | Ответ броненосца |
| 4'12" | | 7'09" | | 30" |

*Цезура: «И вдруг».* Выражена деталью — кадром с аналогичной надписью. Возникает приблизительно на 4-й минуте развития четвертой части (11,51) и длится около 1 с. На это указывает С. Эйзенштейн [73; 48]. Однако строение кульминационной части фильма содержит и *вторую цезуру,* которая возникает приблизительно на 7-й минуте, длится около 9 с и представляет *момент ожидания* выстрела в мать с ребенком на руках. Вторая цезура выражена общим планом одинокой фигуры матери, противостоящей линии остроконечных стволов винтовок, крупным планом умоляющих о пощаде женских лиц и кадром с надписью «Моему мальчику очень плохо». Очевидно, что обе цезуры, располагаясь на $/_3$ от начала части и на $^1/_3$ от ее конца, образуют своего рода «золотую середину» в масштабе общего кульминационного развития фильма (т.е. его четвертой части «Одесская лестница»). Причем объединяющая их диагональ направлена по нисходящей: от предельной динамической экспрессии (первая цезура) к статике (вторая цезура).

Часть 5. «Встреча с эскадрой»

| Экспозиция | Завязка | Развитие действия | Кульминация | Развязка |
|---|---|---|---|---|
| Митинг матросов броненосца | Решение вступить в бой | Подготовка к бою с эскадрой | Сближение с эскадрой | Победоносное шествие броненосца |
| 1'30" | | 13'09" | | 1'30" |

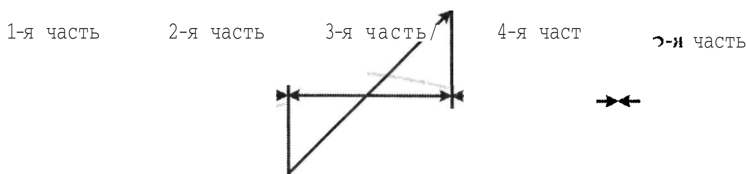
*Цезура: ожидание* выстрела. Выражена серией деталей: жерла орудий, флаг на мачте броненосца, глаза матроса, кадры с титром

«Выстрел...», «...или...». Возникает приблизительно на 13-й минуте развития пятой части (16,09) и длится около 60 с.

Естественно, если фактор цезуры обеспечивает специфику развития каждой части, следовательно, подобное должно быть присуще и фильму в целом. В качестве своеобразной цезуры (точки перелома) здесь выступает целый эпизод (экспозиция и завязка) третьей части «Мертвый взывает». Выражена тихой пейзажной «сюитой туманов», палаткой с мертвым Вакулинчуком, единичными фигурами людей возле нее, пламенем свечи и двумя коленопреклоненными женщинами. В качестве основных пластических деталей-акцентов введены крупный план лица мертвого Вакулинчука, пламя свечи и надпись «из-за ложки борща». Возникает цезура приблизительно на 31-й мин фильма и длится около 180 с. После этих эпизодов «затишья» драма противостояния приобретает значительно больший масштаб и обобщенно-знаковый характер. При этом важно подчеркнуть, что все указанные цезуры располагаются чуть не достигая середины (1-я, 2-я и 4-я части, а также фильм в целом), или, наоборот, «перешагивая» ее (3-я, 4-я и 5-я части). Водораздел до и после середины проходит на территории 3-й части, которая является «сердцевиной» «золотого сечения».

В своем фундаментальном труде «Неравнодушная природа» С. Эйзенштейн подробно останавливается на феномене «золотого сечения» поскольку «строй вещей, скомпонованных, согласно пропорциям, по золотому сечению, обладает в искусстве совершенно исключительной силой воздействия» [73, с. 53]. С этой точки зрения режиссер анализирует вторую песнь из «Руслана и Людмилы» и третью песнь из «Полтавы» А.С. Пушкина, а также живописное полотно И. Сурикова «Боярыня Морозова» и, конечно, свою картину.

«Золотое сечение» — это разделение целого «на два таких составляющих, из которых меньший так относится к большему, как больший к целому». Причем установлен постоянный коэффициент подобной пропорциональности: 0,618.., т.е. приблизительно округленно 0,6. Ниже представлен принцип «золотого сечения» в фильме «Броненосец "Потемкин"»:



Каждая из пяти частей ленты обозначена отрезком (противонаправленной стрелкой). Целое равно 5 отрезкам, большее — 3 (большая верхняя лига), меньшее — 2 (малая нижняя лига). Следовательно, пропорция выглядит так: 2 : 3 = 3 : 5. В первом случае коэффициент составит около 0,67 (при округлении 0,7), во втором — ровно 0,6. Любопытно, что вычисление подобной пропорции через хронометраж частей фильма (целое — 69.51 мин; большее — 41,51 мин; меньшее — 30,49 мин) дает тождественный результат. В первом случае коэффициент пропорциональности составляет 0,73 (30,49 : 41,51), во втором —0,60 (41,51 : 69,11).

Однако это «золотое сечение» общего порядка, т.е. универсальный принцип драматургического строения трагедии. В данном конкретном случае С. Эйзенштейн заимствует пятиактный каркас и указывает, что «как раз на водоразделе 2:3, между концом второй и началом третьей части..., лежит основная цезура фильма: нулевая точка остановки действия. Даже точнее, ибо тема мертвого Вакулинчука и палатки вступает в действие не с третьей части, а с конца второй... Закон золотого сечения в Потемкине соблюден не только для нулевой точки движения, — он же одновременно верен и для *точки апогея.* Точка апогея — это красный флаг на мачте броненосца. И красный флаг взвивается тоже... в точке золотого сечения! Но золотого сечения, отсчитанного на этот раз от другого конца фильма — в точке 3 : 2 (т.е. на водоразделе трех первых и двух последних частей — в конце третьей части. При этом с захлестом же в четвертую, где флаг фигурирует еще и в начале четвертой части)» [73, с. 55-56]. Если снова проверить алгеброй гармонию, — воспользовавшись хронометрированием, отсчитать длительности меньшего и большего с указанными Эйзенштейном «захлестами», то обнаружится следующая пропорция: 30,00 : 45,58. Коэффициент равен 0,658, т.е. округленно составляет около 0,7 — приближен к результатам наших первых двух вычислений (см. выше).

Итак, третья часть фильма «Мертвый взывает» служит средним связующим звеном двух меньших (1-й и 2-й, 4-й и 5-й частей) в качестве художественного трансформатора: преобразует низшую точку в высшую (диагональ на схеме). Но более важно, что именно в развязке третьей части происходит качественное перевоплощение «протагониста» — броненосец «Князь Таврический» обретает новое имя (броненосец «Потемкин») и новый символ — *красный* флаг (единственное цветовое пятно в общей черно-белой гамме фильма).

«Броненосец "Потемкин"» — пример прямого выражения пафоса. Весь образный строй картины развивается по принципу «выхода из себя» *(ex-stasis),* т.е. по законам патетического произведе-

ния. От акта к акту расширяется пространство события: в первой части действие ограничено «утробой» броненосца; во второй — уже выплескивается на палубу; в третьей — захватывает побережье Одессы и т.д. Количество участников конфликта также увеличивается от эпизода к эпизоду. Соответственно нарастает эмоциональный накал столкновений, учащается ритмический «пульс» фильма. Все элементы картины, связанные в органическом единстве, достигают экстатического предела в четвертой кульминационной части — «Одесская лестница».

По мнению С. Эйзенштейна, механизм пафоса приводится в действие четырьмя элементами: экстатическим персонажем (вернее, экстатическим поведением персонажа, который вскакивает, кричит), экстатическим явлением, событием (открытым столкновением), движением и ритмом. Развитие действия четвертой части это прямо иллюстрирует. Событие — расстрел мирных людей от мала до велика — экстатическое по сути. Многочисленные персонажи также выбиты из своего обычного состояния. Столь же важны здесь движение и ритм. Хаотично скатывающаяся вниз по ступеням толпа «выдавливается» из пространства кадра четкой линией шеренги солдат. При этом важно, что беспомощная «броуновская» толпа *не безлична* (дама в шляпке с вуалью, старик, студент, женщина в пенсне, мальчик и др.). Подавляющая ее жестко структурированная сила наоборот, *безлика* и представлена рядом ощетинившихся ружей, однообразных фуражек и сапог, которые легко вписываются в горизонтали длинных ступеней и мерно чеканят шаг. В общем единонаправленном движении возникает тема матери и ребенка — отставший мальчик падает под ноги бегущих людей. Серией крупных и сверхкрупных планов (пластических деталей) С. Эйзенштейн предельно заостряет эмоциональный накал. И тут появляется первое противосложение — мать с израненным сыном на руках начинает восхождение по лестнице навстречу шеренге солдат: одинокая фигура конкретного человека противостоит неумолимой силе и на мгновение приостанавливает ее. В этой фазе развития даже кульминация экстатична: она предельно растянута и относительно долго не достигает разрешения. «Задохнувшись» от исступления весь звукозрительный образ консолидируется в статике предельного сближения разновекторных (вниз / вверх) сил и «оглушительной» тишины (пауза в музыкальном движении). Здесь и наступает трагическое *разрешение — выстрел* в фигуру матери. И затем следует модуляция: снова возникает тема «Мать и дитя», но на уровне символического обобщения — образ матери адресует к семантике



Одинокий «голос» матери (тема «Мать и дитя»)



Образ матери адресует к семантике Мадонны
(модуляция темы «Мать и дитя»)

Мадонны. Пластически эпизод строится как потеря равновесия, как выход из статики (пуля вонзается в живот матери, и она, медленно оседая в объятия смерти, своим тежелеющим телом сталкивает коляску с младенцем). И снова тотальное нисхождение как падение в ад. И снова хаос толпы и четкость солдатского строя. И снова экстатическая кульминация, но предельно сконцентрированная в стремительной монтажной секвенции сверхкруп-

ных планов лиц кричащего молодого человека в очках, младенца в перевертывающейся коляске, озверевшего казака, размахивающего шашкой, женщины с рассеченным пенсне и исступленно открытым ртом. Все это нечеловеческое напряжение лиц сменяется пластической аллегорией «пробудившегося льва» — экстатического «поведения»... скульптуры: спящий лев / лежащий лев с открытыми глазами / сидящий лев. Кульминация второй волны получает *разрешение,* аналогичное первому, — ответный *выстрел* броненосца.

Интенсификация развития четвертой части достигается последовательным укрупнением планов. Если в первой кульминационной волне образно-пластические детали функционируют в качестве мощных эмоциональных уколов-акцентов, то во второй они становятся главной движущей силой для энергичного и более ускоренного проведения повествования. «Шаг за шагом — скок из измерения в измерение. Скок из качества в качество. С тем чтобы в конечном счете уже не отдельный эпизод (коляска), а весь метод изложения события в целом также совершил свой скок: из повествовательного типа изложение вместе с взревевшими (вскочившими) львами перебрасывается в образный склад построения. Зрительная ритмизированная проза как бы перескакивает в зрительную поэтическую речь» [73, с. 65].

Итак, эстетическое своеобразие кинопроизведения С. Эйзенштейна определяется не фабулой и не героями в традиционном понимании. Реальное содержание кадра, развиваясь, «разбухая», перерастает в монтаж, который здесь оказывается основой формо- и смыслообразования. Сюжет «Броненосца "Потемкина"» слагает пластическая полифония: повторяемость мотивов, сплетение и расплетение различных «голосов», сквозное движение одного элемента через другой. Например, выстрел как опорный символ фильма возникает во второй части («Драма на Тендре»). Здесь он заявлен в грозной семантической модификации расстрела группы матросов броненосца, но реально представлен единственной пулей, выпущенной из револьвера и насмерть сразившей Вакулинчука. В четвертой части картины («Одесская лестница»), наоборот, первый выстрел в фигуру матери с ребенком сменяется шквалом ружейного огня, а затем — знаковым орудийным выстрелом броненосца по штабу генералов. В завершающей части («Встреча с эскадрой») угрожающе нацелены на броненосец стволы орудий адмиральской эскадры, однако никакого выстрела не происходит.

Подобную траекторию лейтмотивного развития можно проследить на примере пластической детали — пенсне. В первой части сдвоенное пенсне врача функционирует как механизм увеличения,

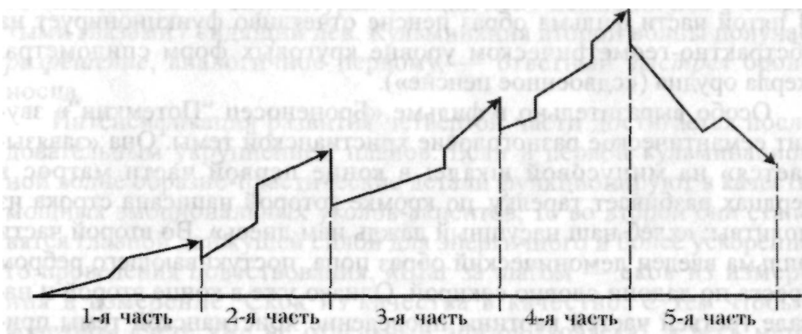
обнажающий суть. Во второй — одинокое пенсне врача, зацепившееся за поручень, символизирует трагическую судьбу доктора и одновременно свою никчемность. В четвертой кульминационной части пластический образ пенсне не только максимально растиражирован: очки молодого человека, пенсне на лице женщины, но даже приведен к экстатическому — расколотому — состоянию. В пятой части фильма образ пенсне отчетливо функционирует на абстрактно-геометрическом уровне круговых форм спидометра, жерла орудия («сдвоенное пенсне»).

Особо выразительно в фильме «Броненосец "Потемкин"» звучит семантическое разноголосие христианской темы. Она «завязывается» на минусовой шкале: в конце первой части матрос в сердцах разбивает тарелку, по кромке которой написана строка из молитвы: «хлеб наш насущный даждь нам днесь». Во второй части фильма введен демонический образ попа, постукивающего ребром креста по ладони словно секирой. Однако уже в конце второй и начале третьей частей картины проведение христианской темы приобретает амбивалентный характер — образ горящей свечи становится одним из доминирующих пластических акцентов в нулевой точке движения «золотого сечения». После этого перелома тема обретает ассоциативно-символическое звучание. Вся экстатическая художественная природа четвертой части вопиет против немилосердности происходящего. Не случайно здесь появляется и получает стремительное двухволновое развитие тема матери и ребенка. Причем во второй фазе пластически акцентирован образ матери, своим обликом ассоциативно отсылающий к Мадонне. В финале же картины драматически-напряженное ожидание рокового выстрела сменяется триумфальным шествием броненосца — стволы орудий смиренно опускаются, словно покоряясь моральному императиву «Не убий».

Пластическая полифония фильма С. Эйзенштейна заставляет «звучать» изображение — «барабанная дробь ног и выстрелов солдат, расстреливающих мирных жителей Одессы» [73, с. 255]; напряженная пульсация моторов броненосца; «тихий стон» опускаемого паруса. Это все примеры эффекта шумовой составляющей звуковой образности немого фильма. Кроме того, «Броненосец "Потемкин"» — один из немногих фильмов середины 1920-х годов, к которому была написана оригинальная музыка немецким композитором Э. Майзелем [73, с. 66], но использовалась она только при прокате ленты за границей.

Учитывая все вышеизложенное, повторим, что кинопроизведение С. Эйзенштейна «Броненосец "Потемкин"» представляет образец органической художественной стройности, в основе которой —

классическая пятиактная композиция. «Фильм выглядит как хроника, но действует как драма», т.е. события «нанизываются» на строгий канонический драматургический каркас. Потому и структура фильма довольно просто может быть выражена следующей диаграммой:



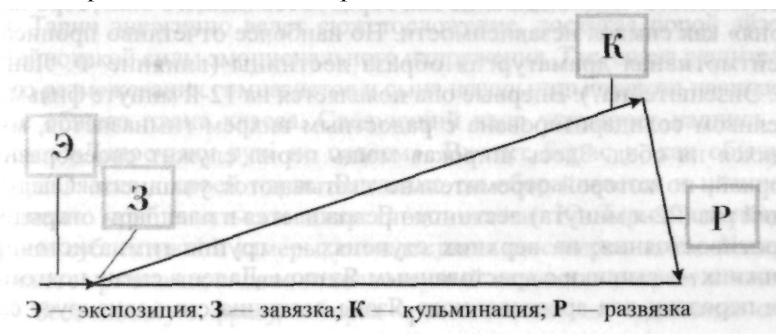

Каждая стрелка иллюстрирует траекторию драматургического и образного развертывания соответствующей части фильма. Миниэкспозиция каждой части «отталкивается» от разрешения предыдущей. Этим обусловлен шаг вниз по вертикали на стыке стрелок. Изгиб в каждой стрелке означает цезуру, после которой противостояние нарастает с новой силой. Общая ломаная неукоснительно стремится вверх к кульминации, после чего наступает спад развязки. Если отбросить все детали и воспользоваться условностью схемы, то в ее качестве может выступить... лестница — один из главных пластических образов фильма. Более того, режиссер полушутя, полусерьезно заметил, что «Одесская лестница» «есть традиционный треугольник, возведенный в... массовое действие. Лестница стремится к "Броненосцу". А на пути становится злодей — "Ноги царских солдат"... И, вероятно, "человечность" этого фильма, лишенного человеков-протагонистов, во многом и держится на том, что под коллективными образами живут своими жизненными перипетиями живые человеческие прообразы» [73, с. 296-297]. Принимая во внимание это суждение С. Эйзенштейна, а также природу сюжетосложения фильма, можно утверждать, что «протагонистом» является броненосец, а жанр картины тяготеет к героической драме, поскольку развязкой служит триумфальное шествие «Потемкина».

Символико-метафорический надтекст фильма «Броненосец "Потемкин"» инкрустирован в пластической драматургии, ритмическом рисунке, пафосе трагического противостояния: выстрел порождает шквал огня, грозящего «поджечь» целую историческую эпоху.

### 2.2.1.2. «До завтра» (1929, реж. Ю. Тарич)

Действие фильма происходит на территории Западной Беларуси в Первой белорусской гимназии. Персонажи четко разделены на два непримиримых лагеря: циничные власть придержащие поляки (начальница приюта и ее сын, офицер полиции, владельцы мясной лавки) и учащиеся гимназии (Лиза Малевич, Язэп Шумейка и др.). Молодые герои ведут активную подпольную агитацию за воссоединение с советской частью Беларуси, результатом чего сначала становится исключение из состава учащихся Лизы Малевич, а затем — и вовсе закрытие Первой белорусской гимназии.

Драматургия фильма крещендирующая. Повествование ведется по принципу строгой линеарности. Конфликт строится на антагонистическом противостоянии сторон и последовательно расширяется. Композиция стройная. Экспозиционная часть представляет место действия (Западная Беларусь середины 1920-х годов) и основные противостоящие силы (гимназисты и их попечители). Завязка основного конфликта ясна и локализирована: группа гимназистов учиняет драку с сыном начальницы приюта. В ответ грозная начальница применяет строгое наказание, лишая обеда и ужина старших учащихся. Далее следует нарастание силы противостояния и репрезентация его идейной подоплеки — политические настроения гимназистов. С момента подключения Лизы Малевич к группе Язэпа Шумейки для распространения просоветской подпольной литературы развитие действия отчетливо ведется по принципу нарастания экспрессии — фабульной, пластической, метафорической. Арест Язэпа, исключение Лизы из гимназии, убийство владельца мясной лавки пана Пухальского поэтапно подводят к кульминации (суд над Лизой) и развязке (освобождение гимназистами героини из-под «меча правосудия» и ее эвакуация на территорию Советской Беларуси). Итак, Ю. Тарич строго следует классическим принципам построения композиции фильма:



Э — экспозиция; З — завязка; К — кульминация; Р — развязка

Частное, рядовое событие (драка нескольких гимназистов с сыном начальницы приюта — «чужим среди своих») в процессе развертывания повествования последовательно наращивает масштаб противостояния как по количеству действующих лиц (масса учащихся гимназии и их антагонисты — преподаватели, агенты тайной полиции, супруги Пухальские, представители судебной власти), так и по расширению территории конфликта (гимназия — лавка Пухальских — городской суд).

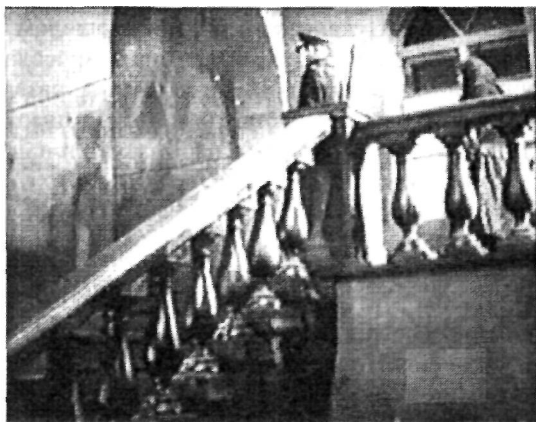
Свой экранный рассказ Ю. Тарич проводит динамично, основываясь на принципе образно-пластического контрапункта (антонимического монтажного столкновения кадров): девочки штопают ветхое платье / начальница приюта присваивает гуманитарную помощь; голодные гимназисты, жующие хлеб / ужин в комнате начальницы приюта.

Несомненным художественным достоинством картины «До завтра» является экспрессия изображения. С привычной достоверностью и точностью деталей режиссер воссоздает на экране жизненный уклад гимназистов: утренний туалет через сияние летящих из умывальников водных струй, скупость ужина через строго прочерченные линии внутрикадровых композиций и акценты крупных планов. План-деталь — яркая характеристика персонажа по принципу синекдохи: жеманно отставленный мизинец характеризует мнимое превосходство вершителей судеб — гостей начальницы приюта, следователя тайной полиции. Размеренное постукивание пальцами по столу пана Пухальского отражает внутренний процесс принятия им серьезного решения.

Пластические фигуры в фильме зачастую тяготеют к символическому наполнению: следователь ударяет рукой по столу — ассоциация с гильотиной; куратор «чертит» в воздухе характерную линию рукой с зажатой указкой — ассоциация «голова с плеч».

Кроме того, в фильме множество ярких пластических рефренов и лейтмотивов: подглядывание как образ «всевидящего ока»; герб «Пагоня» как символ независимости. Но наиболее отчетливо прописана лейтмотивная драматургия образа лестницы (влияние Ф. Ланга, С. Эйзенштейна?). Впервые она появляется на 12-й минуте фильма и целиком солидаризирована с радостным вихрем гимназистов, мчащихся на обед. Здесь широкая мощь перил служит своеобразной горкой, по которой стремительно скатываются учащиеся. Следующий раз (22-я минута) лестница превращается в плацдарм открытого противостояния: на верхних ступенях — группа гимназистов, на нижних — сыщики с арестованным Язэпом. Далее в сцене подготовки передачи для арестованного Язэпа лестница символизирует сла-

бое равновесие: Лиза и начальница приюта сдержанно-вежливо обмениваются парой фраз. Исключение Лизы из гимназии также передается в композиционном сочетании с образом пустынной лестницы: у ее подножия верхним ракурсом выписана одинокая фигура девушки, застывшая в оцепенении страха перед будущим. В кульминационной части фильма образ лестницы фрагментирован, словно разъят на символические элементы: широкие ступени у здания суда заполняются накатывающейся волной гимназистов, а подсудимая Лиза в зале заседаний, наоборот, жестко отграничена периметром перил. Этот мотив отделения, отграничения приобретает аллегорическое звучание в заключительных эпизодах фильма, когда учащиеся возвращаются к корпусу гимназии. Но здесь шеренга полицейских, растянувшихся вдоль ступеней крыльца, воплощает непроницаемый периметр окружения: белорусская гимназия закрыта.



Главный пластический лейтмотив фильма: лестница

Используя короткие монтажные кадры и параллельный монтаж, Ю. Тарич энергично ведет сюжетосложение, достигая порой эйзенштейновской силы эмоционального напряжения. Так, сцена решительного размежевания гимназистов и сына начальницы приюта начинается с общего плана класса. Следующий кадр укрупняет надпись на доске: «Даносчыку рукі не падаем». Входит Борис и, как обычно, направляется к своей парте. Внезапно он оборачивается и начинает медленно приближаться к доске. В этот момент Ю. Тарич использует прием субъективной камеры, отождествляя ее с персонажем. Камера движется рывками, словно взволнованный человек, замирает и «читает» беспощадную фразу, которая «рассыпается» на отдельные сло-

ва-кадры. Затем следует изобразительно-монтажная экс плозия. Экран «взрывается» каскадом коротких эпизодов: гневный взгляд Бориса, лица гимназистов, обидная фраза, снова глаза Бориса и опять напряженное молчание класса, пауза-цезура и — яростное негодование Бориса, срывающего с кокарды «Пагоню» (эмблему гимназии) и злобно втаптывающего ее в половицу каблуком ботинка.

Эпизод убийства пана Пухальского также решен на предельном заострении пластического и темпоритмического рисунка при жестком соблюдении внутреннего композиционного строения. Экспозиция: пани Пухальска отправляется в костел, пан Пухальски скучает у кассы в своей лавке, Лиза моет посуду на кухне. Завязка: появление таблички с польской надписью «Закрыто» на дверях мясной лавки Пухальских. Развитие действия: пан Пухальски храбрится, но, в конце концов, входит на кухню и решительно приближается к Лизе. Кульминация: отчаянное сопротивление Лизы и смертельный удар для Пухальского. Развязка: ошеломленная, с трудом осознающая произошедшее Лиза. Сцена «расслаивается» на множество образов-голосов, подчиненных в своем развитии строгой вертикали аккордного пластического звучания. Помимо главных действующих лиц свои партии ведут изобразительные метафоры. Табличка с останавливающей надписью «Закрыто» шестикратно врезается в ткань микросюжета. Картонный попугай на трапеции, приведенный во вращение паном Пухальским, замирает в своем игрушечном движении в момент развязки.

Фильм Ю. Тарича «До завтра» — пример блистательного владения искусством режиссуры в контексте монтажного киноискусства 1920-х годов, когда сюжетосложение ведется посредством изобразительной и монтажной экспрессии. Пластика лиц, деталей, общих композиций звучащая. Поэтому собственно вербальный компонент повествования (титры) в картине минимизирован.

Символико-метафорический надтекст ленты «До завтра» слегка ослаблен просоветским идеологическим тоном. Тем не менее образ *белорусской* гимназии, символом которой является герб «Пагоня», а знаком — истинная шляхетность, интеллигентность директора и учащихся, — это прежде всего апелляция к национальной идентичности, слабо завуалированный призыв к самоопределению. Не случайно фильм вызвал острую критику борцов за Советскую Белоруссию. «Спроба выявіць нацыянальна-вызваленчую барацьбу ў Заходняй Беларусі... не ўдалася, а палітычна карціна... з'яўляецца шкоднай... Барацьба рэвалюцыйнай вучнёўскай моладзі праходзіць па-за ўсякай сувяззю з барацьбой працоўных мас... Амаль асноўным стрыжанем усёй барацьбы... становіцца барацьба за на-

цыянал-дэмакратычны гэрб "Пагоню". "Мастакі" з Белдзяржкіно штучна, наперакор сапраўднасці, прышылі да шапак усіх вучняў гімназіі (нават камсамольцаў), намалявалі гэты гэрб нават на шыльдзе гімназіі... Час ведаць, што... рэвалюцыйная частка вучнёўскай моладзі змагаецца ня толькі супраць белага арла, але і супраць буржуазнай нацыянал-дэмакратычнай беларускай "Пагоні"», — написал Янушкевич в газете «Зьвязда» сразу по выходе фильма на экран в 1929 г. и призвал усилить идеологическое руководство киностудией [11, с. 29].

### *2.2.1.3. «Похитители велосипедов» (1948, реж. Витторио де Сика)*[1]

Сюжет фильма основан на драматической истории: безработный Антонио Ричи получает долгожданную возможность трудоустройства — расклеивать афиши. Для этого необходим велосипед, который его семья выкупает из ломбарда. Но в первый же рабочий день велосипед у Антонио крадут, и, по сути, весь сюжет фильма — это тщетная попытка главного героя отыскать своего «кормильца». Время событий охватывает три дня.

Круг главных действующих лиц фильма невелик: Антонио Ричи и его маленький сын Бруно. Конфликт (открытый, внешний) репрезентирует отчаянную борьбу «маленького» человека за выживание в жестких обстоятельствах острого социального дисбаланса. Линеарный характер повествования четко воспроизводит последовательно крещендирующую драматургию, каркасом для которой служит шестичастная композиция.

| Часть 1<br>12 мин | Часть 2<br>14 мин | Часть 3<br>11 мин | Часть 4<br>12 мин | Часть 5<br>16 мин | Часть 6<br>10 мин |
|---|---|---|---|---|---|
| На бирже труда: Антонио получает работу | Первый рабочий день Антонио: кража велосипеда | Поиски велосипеда: погоня за стариком и первое фиаско | Поиски велосипеда: ссора Антонио с сыном Бруно | Поиски велосипеда: погоня за молодым человеком и новое фиаско | Попытка Антонио украсть чужой велосипед и очередное) фиаско |

В первой части экспонируется время (конец 1940-х годов) и Рим как место действия, представляется главный герой Антонио Ричи и

[1] Анализ проводится по копии Главкинопроката 1950 г.; по этой версии протяженность фильма составляет 75 мин.

его семья, их быт и социальный статус (безработные). Во второй части сосредоточена завязка сюжета: в первый же рабочий день у Антонио угоняют велосипед, без которого герой не может выполнять полученную работу расклейщика афиш, и Ричи начинает отчаянно разыскивать свою «машину». С третьей по пятую части фильма представлено динамичное развитие действия через ступенчатую систему чередования надежды и разочарования: раз за разом герой терпит фиаско в тот момент, когда, казалось бы, удача близка. В шестой, заключительной, части фильма сконцентрирована кульминация — последняя отчаянная попытка Антонио вернуть / обрести велосипед... уголовным способом (кражей). Режиссер грамотно аккумулирует психологическое напряжение в кадре, уравнивая временную протяженность факта реальности и его экранного аналога. Антонио, заметив одиноко припаркованный велосипед в безлюдном переулке, борется с соблазном его угнать и одновременно страшится своего преступного порыва. Однако отчаяние и безысходность толкают героя на этот рискованный шаг, который снова оборачивается фиаско: Ричи схвачен и морально унижен на глазах у сына. Кульминация получает стремительное разрешение — уступив слезной просьбе Бруно, поймавшие Антонио граждане милостиво его отпускают. В финальном кадре маленькая рука Бруно вплетается в ладонь отца как символ сострадания, любви и взаимопонимания. Это главное и единственное, что удерживает героев на краю пропасти.

Таким образом, основное действие фильма (части 2- 6) подчинено принципу зеркального отражения: у Антонио угоняют велосипед (завязка) / Антонию пытается украсть велосипед (кульминация). Следовательно, структуру кинопроизведения Витторио де Сика можно выразить схемой:



Первая линия включает экспозицию и завязку. Вторая ломаная (ступенчатая) линия развития — поиски велосипеда — строится с опорой на одно и то же событие — кража велосипеда (стрелки вертикально вниз), что обозначает спад, крах. При этом строение центральной части фильма (от завязки до кульминации) повторяет структуру целого — чередование спада и подъема (ускользание и обретение надежды).

Если проанализировать характер драматургии каждой из шести выделенных частей фильма, то не трудно обнаружить эффект отражения целого в отдельном, что указывает на органическую стройность произведения. Иными словами, композиция каждой части фильма включает свою экспозицию (Э), завязку (3), кульминацию (К) и развязку (Р).

Первая часть: биржа труда — Антонио получает работу (Э); в ломбарде — выкуп велосипеда (3); у гадалки — («Мальчик, присмотри за велосипедом!») (К); Антонио с женой отправляются домой на велосипеде (Р).

Вторая часть: утро — вся семья собирает Антонио на работу (Э); угон велосипеда (3); семья узнает о краже велосипеда («Такое горе... Правда, мы его найдем?») (К); Антонио с женой возвращаются домой без велосипеда (Р).

Третья часть: утро — велосипедный рынок: колеса, рамы, рули, звоночки, насосы (Э); первое подозрение — проверка номера рамы (3); погоня за стариком (К); фиаско (Р).

Четвертая часть: благотворительное заведение для нищих — Антонио и старик (Э.); старик сбежал (3.); ссора Антонио с сыном (К); примирение с сыном («Будь проклят тот негодяй, который украл нашу машину!») (Р).

Пятая часть: на мосту (Э); в кафе — обед Антонио с сыном: «Если бы не украли велосипед!» (3); погоня за парнем в кепке (К); очередное фиаско: «Если бы ты знал, что для меня значит этот велосипед!» (Р).

Шестая часть: Антонио и Бруно на пустынной улице (Э); призыв Антонио «Вперед!» (3); попытка Антонио украсть велосипед (К); скупые мужские слезы (Р).

На 34-й минуте фильма отчетливо явлена двухминутная цезура. Приостановка действия связана с эпизодом, когда Антонио с сыном оказываются под проливным дождем посреди улиц — им негде укрыться, некуда идти и остается лишь растерянно озираться по сторонам. Этот момент полной неопределенности (статики) сменяется внезапной погоней (рывком) за молодым человеком на велосипеде. PI здесь не только проведена темпоритмическая грань (далее мо-

дуль погони-преследования, завершающегося фиаско, становится определяющим в сюжетосложении фильма), но и смысловая (помоги себе сам). Если до эпизода-цезуры у Антонио Ричи были приятели-помощники, то после его спутником остается лишь маленький сын.



Образ велосипеда репрезентирован в каждой композиционной части фильма как символ социального благополучия, надежды и уверенности

Изобразительное решение фильма целиком подчинено неореалистической эстетике. Натурные городские пейзажи, интерьеры сняты оператором К. Монтуори с документальной точностью и одновременно с художественной проработкой внутрикадровых композиций. Исполнители типажно соответствуют среде своего бытования.

В звуковой образности кинокартины Витторио де Сика преобладают вербальный и музыкальный компоненты. В частности, развитие сюжета сопровождается двумя музыкальными лейттемами: минорной (отчаяние) и мажорной (надежда). Соответственно фабуле превалирует минорная.

Символико-метафорический надтекст фильма выстраивается с опорой на аллегорического протагониста — велосипед. Для бедной итальянской семьи — это реликвия и кормилец одновременно. Каждая царапина на нем переживается героями как болезненное ощущение. И наоборот, окрыляющее чувство гордости охватывает Ричи, когда он торжественно выезжает на работу, вливаясь в группу таких же велосипедистов — счастливчиков судьбы. Утрата велосипе-

да — это крах для героя и его семьи, равный полному разорению и социальному падению.

Образ-знак «велосипед» служит структурообразующим компонентом картины, определяющим ее архитектонику и смысловое поле. Он заявлен в названии фильма и репрезентирован в каждой композиционной части как символ социального благополучия, свободы, надежды, уверенности.

### *2.2.1.4. «Затмение» (1962, реж. М. Антониони)*

Сюжет фильма типичен для кинематографа М. Антониони: главная героиня Виттория, расставшись с Риккардо, переживает новое любовное приключение с биржевым маклером Пьером. Финал новой истории целиком предсказуем — немотивированный разрыв завязавшихся отношений. Исследуя экзистенциальную драму Витторни, режиссер последовательно репрезентирует не ее характер, но смену эмоциональных состояний: грусть, замкнутость, всплеск радости, успокоение, внутренняя сосредоточенность. Соответственно и фабула фильма ослаблена, так как событийный ряд не представляет собой отчетливых, пульсирующих в динамике развития событий. Подъемы и спады драматического напряжения не акцентированы, ибо в основе сюжетосложения лежит скрытый, внутренний конфликт. До какой черты могут сближаться люди в любви, не жертвуя своей индивидуальностью? Как может человек любить и одновременно оставаться самим собой, если его душа и тело становятся заложниками чувств. Эту дилемму и пытаются решить Виттория и Пьер. И решают — каждый в свою пользу, обнажая не собственную душевную немочь, а скорее устойчивую неспособность к любви, которая стимулируется рационализмом или интуицией.

Характер повествования в фильме линеарный. Однако задача выявления главных композиционных слагаемых не представляется простой в силу неспешного нарративного «скольжения» в едином, но, по сути, дискретном художественном пространстве. Иными словами, формальная отдельность событий в общем ряду повествования компенсирована отсутствием четких границ экспозиции, завязки, кульминации. Кроме того, взаимосвязь эпизодов подчинена характерному для М. Антониони волновому типу драматургии и темпоритмическому рисунку: долгое развертывание (первая половина фильма) и быстрое свертывание (вторая половина ленты).

Первая половина фильма (59 мин) явно выстроена как развитие темы «Виттория» и включает, по сути, пять крупных событий, представленных в последовательном движении времени суток.

Э З Р.д. К З

| 1 (утро) | 2 (день) | 3 (вечер) | 4 (ночь) | 5 (утро) | 6 (день) |
|---|---|---|---|---|---|
| Расставание Виттории с Рикардо | Виттория на бирже (знакомство с Пьером) | Виттория у подруги | Виттория дома | Полет Виттории в Верону | Виттория на бирже (новая встреча с Пьером), |

Шестой эпизод кинопроизведения, который служит собственно завязкой отношений Виттории и Пьера, является центральным. По своей протяженности (около 16 мин) он тождественен первому. И именно отсюда (точнее, с середины шестого эпизода) начинается динамичная разработка второй темы фильма — «Виттория и Пьер».

Кульминационная зона Р

| 6 (день) | 7 (вечер) | 8 (ночь) | 9 (день) | 10 (день) | 11 (день) | 12 (день) | 13 (вечер) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Виттория на бирже (новая встреча с Пьером) | Виттория и Пьер в доме ее матери | Пьер у дома Виттории | Первое свидание (на перекрестке) | (Второе свидание (дом родителей Пьера) | Третье свидание | Четвертое свидание (брокерская контора Пьера) | Несостоявшееся свидание Виттории и Пьера |

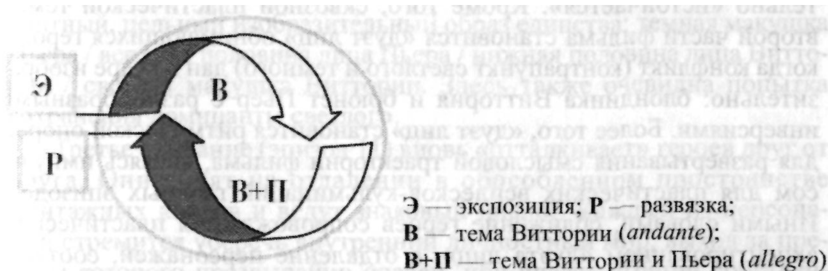
2. Вторая половина фильма (57 мин) — «Виттория и Пьер» — разбита на большее количество эпизодов меньшей, чем в первой части, протяженности. Здесь отчетливее выражена завязка, развитие, а также кульминационная траектория. Словно учащение пульса (и одновременно секвентивности повествования) друг за другом следуют четыре свидания Виттории и Пьера, представленные в «застывшем» времени дня (лишь различные наряды героини позволяют улавливать скрытый ход времени). Подобный «сбой» преодолевается в развязке, где все снова начинает идти своим чередом: день сменяет вечер, а его — ночь.

Итак, композиция картины «Затмение» выстроена словно пунктиром. Экспозиция фильма довольно протяженна и фактически охватывает два первых крупных эпизода. Завязка также «разложена» на два импульса: формальное знакомство Виттории и Пьера на бирже (2-й эпизод; 20-я минута фильма) и собственно начало их отношений

(снова биржа — 6-й эпизод; 58-я минута фильма). Кульминация картины рассредоточена в художественном пространстве-времени четырех свиданий героев (с 9-го по 12-й эпизоды; с 80-й по 109-ю минуту фильма). Ее траектория представляет собой постепенное восхождение без заострений со спокойным завершением-финалом. Предсказуемая развязка по содержанию повторяет начало картины — разрыв отношений Виттории и Пьера (13-й эпизод назначенной, но несостоявшейся встречи; со 110-й по 116-ю минуту фильма):




Эффект смыслового круговорота, когда финал фильма, по сути, возвращает к главному событию экспозиции (расставание героев без комментариев и каких-либо объяснений), диктует соответствующий образ-структуру:




**Э** — экспозиция; **Р** — развязка;
**В** — тема Виттории (*andante*);
**В+П** — тема Виттории и Пьера (*allegro*)

Изобразительное решение фильма подчинено семантике контраста. Антонимичность соединения черного и белого распространяется на широкий круг ассоциаций: день и ночь, пригородная и урбанистическая среда, природа и техника, грохот и тишина. Взаимоотношения героев фильма — это столкновение более натурального, более хрупкого мира (Виттория) с предельно рациональным I Пьер). Виттория и Пьер пытаются найти баланс между двумя крайностями, которые, по сути, они олицетворяют. Оказывается, что приблизиться к «золотой середине», к тому самому «дефису» в сочетании черно-белого возможно, а удержаться — нет. Так же, как невозможно рассчитать точную траекторию взлетов и падений собственных чувств.

Пластическая поэзия «Затмения» традиционно для киноискусства М. Антониони апеллирует к визуальному мышлению зрителя и также подчинена центральному мотиву — мотиву границы, разделяющей свое и чужое (иное) пространство. Пространство Виттории контрастно пространству Пьера, и лишь «затмение» (поглощение) одного другим позволит стереть линию их размежевания. Поэтому развитие взаимоотношений героев прописывается в фильме именно через пластический образ постепенного сужения «разделительной полосы». Первоначально (эпизод 2) она представлена в композиции кадра (средний план) как непреодолимая устремленная ввысь монументальная «вертикаль»: фигуры Виттории и Пьера расположены по бокам огромной колонны на бирже в момент минуты молчания. Причем, фигуры героев симметрично «срезаны» вдоль и наполовину скрыты за непроницаемостью разделительной зоны, которая служит знаковым отличием первой половины картины (статики их все не начинающегося взаимодействия).

Во второй половине фильма динамика сближения героев обретает антонимический характер: то резкое сокращение расстояния, то отдаление. Но при этом образ разделительной границы последовательно «истончается». Кроме того, сквозной пластической темой второй части фильма становится «дуэт лиц» обнимающихся героев, когда конфликт (контрапункт светлого и темного) дан в кадре изобразительно: блондинка Виттория и брюнет Пьер с разнообразными инверсиями. Более того, «дуэт лиц» становится ритмической опорой для развертывания смысловой траектории фильма, являясь импульсом для пластических всплесков-кульминаций главных эпизодов. Иными словами, сближение героев сопровождается пластическим акцентированием «дуэта лиц», а отдаление персонажей, соответственно, — его нейтрализацией.

Так, первая попытка Пьера поцеловать Витторию в тиши ее былой детской комнаты (эпизод 7) оборачивается пластической кульминацией момента — зеркальным построением внутрикадровой композиции (средний план). На мгновение герои застывают в объятиях друг друга в антонимичном равновесии горизонтали «светлое» (справа) и «темное» (слева): блондинка Виттория обращена к зрителю лицом, а брюнет Пьер — затылком.

Следующая встреча героев (эпизод 8), словно компенсируя порывистость предыдущего сближения, максимально отдаляет Витторию от Пьера: они общаются «с препятствиями» — Виттория из окна собственной квартиры (изнутри), а Пьер, стоя на тротуаре перед оградой (извне).

Новый день (эпизод 9) снова сокращает расстояние между героями. Их робкий поцелуй на улице среди бела дня точно так же, как и в эпизоде 7, обретает пластическую кульминацию, но по аналогии с зеркальной репризой. Обнявшиеся герои даны в кадре крупным планом в обратной горизонтали: слева лицо Пьера, справа — затылок Виттории. При этом отчетлива доминанта «светлого» и настойчивое стремление Виттории выскользнуть, высвободиться из объятий. Ее короткая фраза «Я ухожу» не только разрушает молчаливую атмосферу встречи и венчает очередное расставание-отдаление, но семантически обозначает незримый еще вектор развития отношений персонажей.

Во время второго свидания (эпизод 10) — максимальное сближение героев выражено их символическим поцелуем через стеклянную инкрустацию балконной двери: разделительная вертикальная стена истончилась, стала едва означенной, превратившись, по сути, в каркас. Здесь также с горизонтальной на вертикальную изменяется и композиция пластической кульминации — «дуэта лиц». Избранный ракурс представляет сверхкрупный план целующихся Пьера и Витторию так, что на экране при скольжении зрением сверху вниз обнаруживается сложносоставной и одновременно абсолютно слитный, цельный изобразительный образ единства: темная макушка Пьера / верхняя половина лица Пьера / нижняя половина лица Виттории / светлая макушка Виттории. Здесь также очевидна попытка сохранения доминанты светлого.

Третье свидание (эпизод 11) вновь «отталкивает» героев друг от друга. Они сидят на отдалении в обособленном пространстве монтажных кадров и ведут знаковый диалог. Каждый из персонажей стремится уберечь внутренний личностный мир, выход за пределы которого чрезвычайно опасен, ибо чреват утратой собственной идентичности:

*Пьер:* «Мне кажется, что я где-то за границей».

*Виттория*: «Странно, я тоже это ощущаю, когда мы вместе».

*Пьер*: «Значит, ты не хочешь выйти за меня?»

*Виттория:* «Я совсем не тоскую по браку».

*Пьер*: «Ты совсем не хочешь замуж?»

*Виттория:* «Нет... Я не это имела в виду».

*Пьер*: «Я никак тебя не пойму... С твоим прежним женихом вы понимали друг друга?»

*Виттория:* «Понимали. До тех пор, пока любили...»

*Пьер*: «Скажи, а нам с тобою было бы хорошо?»

*Виттория:* «Не знаю».

*Пьер:* «Всегда одно и то же: не знаю... Зачем же ты встречаешься со мною? Только не говори "не знаю"».

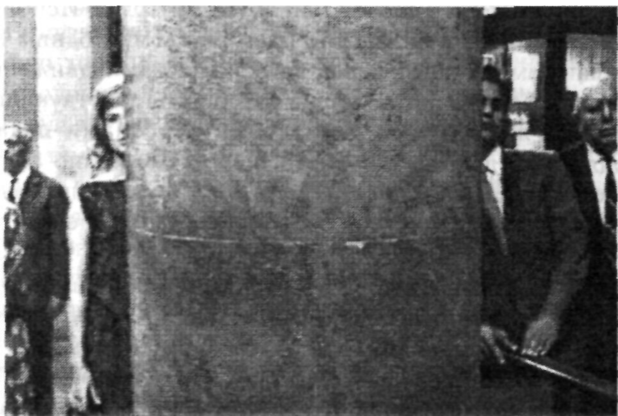
*Виттория:* «Я бы хотела не любить тебя совсем... Или любить сильнее».

Последняя фраза, подытоживающая разговор, свидетельствует о половинчатости чувства Виттории (да и Пьера, пожалуй), а значит — о невозможности преодоления разделительной черты.

Четвертое свидание героев (эпизод 12) демонстрирует высшую фазу их отношений. Здесь «звучит» мощным аккордом пластический образ поцелуя через стекло балконной двери — граница истончилась предельно и более не визуализирована, но не исчезла. При этом нарочито «видимым», показным становится сближение Виттории и Пьера в искусственной тишине его рабочего кабинета (трубки многочисленных телефонов сняты и не позволяют прорываться бесконечным звонкам). Экспрессивная (для фильмов М. Антониони) пластика игривого взаимодействия персонажей подспудно отрицается быстро развертывающимся серпантином кадров с дуэтом их лиц. Тут аккумулированы все вариации вертикалей и горизонталей в сочетании светлого и «темного» (лицо / затылок). А кульминация эпизода открыто представляет трехфазовую пластическую модуляцию «дуэта лиц» героев, объединяющую в финале картины главные семантические акценты, расставленные на протяжении второй половины фильма. Исходная композиция: затылок Пьера (слева — «темное») / лицо Виттории (справа — «светлое»). Инверсивная смена композиции: лицо Пьера (слева — «светлое») / затылок Виттории (справа — «светлое»). Инвариантное преобразование предыдущей инверсивной композиции: лицо Пьера (слева — «светлое») / лицо Виттории (справа — «светлое»). Крупный план прижавшихся щеками героев сменяется общим, и далее следует их разъединение, отдаление. Виттория спускается вниз по лестнице, постепенно исчезая из поля зрения. Пьер возвращается к своим профессиональным обязанностям.

Так не случилось затмения чувств у главных героев, а произошло лишь пересечение их жизненных траекторий. И этот тезис также находит свое подтверждение в образе перекрестка как пластического рефрена фильма. Это место встреч Виттории и Пьера возникает трижды. Первый раз они оказываются здесь, гуляя по Риму, и расстаются в неопределенности после очередной попытки сближения (эпизод 9). На другой день они встречаются тут, интуитивно притягивая друг друга (эпизод 10), и затем переживают кульминацию своих отношений. В финале картины (эпизод 13) знакомый городской пейзаж растворяется в накатывающейся ночи, но ни

Виттория, ни Пьер не приходят на назначенное свидание. Камера разглядывает привычные детали: пешеходную «зебру», недостроенное здание, одинокое дерево, нагромождение бетонных плит, словом, олицетворенное ожидание. Постепенно темнота поглощает линии, черты, формы, и только «капли» огоньков ожерельем зависают в ночной панораме кадра. Заключительный крупный план уличного фонаря суммирует образы фильма: внезапное мощное освещение «затмевает» ночь, оттесняя темноту до границ экрана, на котором отчетливо проступает слово «*fin*», развеивая надежду на «*happy end*».





Образ разделительной границы между Витторией и Пьером последовательно «истончается»: от монументальной каменной колонны до прозрачного стекла

Весь фильм — это чередование дня и ночи. Свет дня притягивает конкретностью, ясностью видимых предметов, событий, но одновременно «колет глаз» поверхностной визуальностью реальности. Темнота, наоборот, придает ей объем, загадочность и одновременно прячет в себе трагедии, угрожающие тайны, увеличивает дозу риска. Все неустойчиво, ненадежно, неточно, непредсказуемо, как на той бирже, где идет колоссальная по масштабам игра в атмосфере нервной лихорадки и бессмысленной страсти. Герои «существуют в реальном мире, но никогда не могут установить действенного контакта с окружающей средой или друг с другом... Использование натурных съемок, "американские планы", съемки одним длинным куском, панорамирующее вслед за персонажами движение камеры — все направлено на то, чтобы разобщить действующих лиц... Здесь налицо любопытная диалектика: персонажи показаны на фоне подлинной действительности, непосредственно связанной с состоянием их мыслей и чувств, но в то же время они неотвратимо отчуждены от окружающего, обособлены, разобщены, одиноки» [33, с. 443].

Звуковой образ фильма «Затмение» строится на взаимодействии шумового, вербального и музыкального компонентов. Приоритет в этой партитуре (традиционно для М. Антониони) отдается разнообразию шумов живой реальности: шорох вентилятора, скрип железной калитки, треск телефонов, тихое жужжание поливных агрегатов, тотальный гул биржи. Широкий диапазон нюансировки шумов обеспечивается переливом оттенков форте и деликатной утонченностью пиано. Тщательно проработанная драматургия их столкновений и взаимопереходов гармонично вписана в стилистическое и семантическое единство аудиовизуальной образности фильма. Так, штормовой вихрь биржи (эпизод 2) замещается минутой молчания, которая длится, кстати сказать, 55 с(!). А торопливый, неуверенный, «одинокий голос» каблучков Виттории затихает, замещаясь накатывающимся шквалом телефонных звонков в офисе Пьера (эпизод 12).

Вербальный компонент словно лишен витальной силы в общей экзистенциальной поэтике «Затмения». Диалоги героев зыбки и неустойчивы: высказываемые слова неточны, фразы кратки. Смысл ускользает в паузы, многоточия, аккумулируясь в молчании, как будто настоящее и будущее героев неумолимо «стекает» в прошедшее время. Образ времени в фильме фатально законсервирован: все, что может быть впереди, априори поглощено прошлым. Например, первая попытка сближения персонажей (эпизод 7) происходит в детской комнате Виттории в доме ее матери. Здесь давно остановилось время: мебель покрыта толстым слоем пыли, на фотографи-

ях — забытые лица, тахта коротка. Еще более отчетливо и пронзительно этот мотив звучит в родительском доме Пьера (эпизод 10), из которого ушла жизнь. Сумрачные комнаты с закрытыми ставнями хранят «прах» былого. В их интерьерах Виттория будто чувствует «запах тления». Застывшая мертвая тишина поглотила не только весь дом, но, кажется, и прилегающие улицы. Даже ее собственное элегантное белое платье начинает казаться саваном.

Образ остановившегося времени представлен в фильме также в виде пластического рефрена — законсервированного строительства на перекрестке (месте встреч героев). Каркас здания, проступающий сквозь обтягивающий его защитный брезент, угловатые бетонные плиты, хаотично торчащие из земли, грубый, сколоченный на скорую руку забор олицетворяют экзистенциальное триединство прошлого (руины), будущего (проект) и настоящего (неопределенность).

«Мы увидимся завтра... И послезавтра... и после послезавтра... И в последующие дни... И сегодня вечером — в восемь, на том же месте», — вторят друг другу Виттория и Пьер, расставаясь после завершения четвертого свидания (эпизод 12). Но в этих бодрых словах будущего для героев нет. Оно так же, как их настоящее, стремительно превращается в прошлое, что и доказывается финальным эпизодом назначенной, но не состоявшейся встречи Виттории и Пьера.

В «Затмении» М. Антониони создает символико-метафорический надтекст, аккумулируя образы в точном соподчинении с главной идеей, выраженной через семантику «своего и чужого пространства». Первый раз эта мысль обозначена в образе пьяного прохожего, внезапно угнавшего дорогостоящий автомобиль Пьера и погибшего в водной толще канала. Вторично этот мотив возникает в сцене воздушного путешествия Виттории, когда она интересуется у пилота: «Что главное в полете?» — и получает ответ: «Главное — приземлиться на свою территорию». Затем этот тезис получает пластическое развитие — героиня, стоя на взлетном поле, наблюдает, как заходивший на посадку самолет неожиданно изменил траекторию, снова взмыв в небо.

Опьянение любовью, как и алкоголем, не имеет позитивной перспективы. Потеря внутренних пространственных координат чревата индивидуальным крахом. Поэтому изо всех сил необходимо удерживать равновесие чувств. Виттория делает это инстинктивно, Пьер — прагматично. Разделяющая граница осталась незыблемой, и «затмения» не произошло. Привычное для Виттории одиночество возвратилось, а с ним — новый виток отчуждения.

Образная система фильма М. Антониони базируется на эстетике минимализма, т.е. на ограничении традиционных выразительных

возможностей экрана. Отрицание напряженной драматургии, изобразительных и звуковых эффектов позволило режиссеру наполнить конкретные видимые образы абстрактно-символическим содержанием.

### *2.2.2. Затрудненная форма е строении фильма*

В. Шкловский, исследуя способы сюжетосложения: ступенчатое построение, параллелизм в развитии действия, приемы торможения и др., подчеркивал особый статус затрудненной формы, «увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен» [47, с. 222]. К данной группе кинопроизведений мы относим те, поэтика которых формируется на «преодолении» линеарности как нарративной, так и структурной. Сюжетосложение в такого рода картинах строится на нехронологической последовательности событий. Реальность граничит (или растворяется) в ирреальности, субъективное (душевное) пространство героя становится всеобъемлющим, а суть конфликта неочевидной. Как правило, усложнена композиция фильма, что затрудняет идентификацию ее слагаемых. Но при этом большим своеобразием отличается структура фильма, которая обретает черты аллегорической фигуры, превращаясь в образ-структуру кинопроизведения.

Кроме того, «кино как автономный вид искусства освобождается от давления со стороны словесности» [32, с. 149]. Изображение становится слышимым, а звуковая образность демонстрирует «оттенки» визуальности. Подобные трансформации можно обнаружить в ранних произведениях киноискусства («Кабинет доктора Калигари»), но явлением общего порядка «затрудненность формы» становится с конца 1950-х годов. Это было связано с принципиальными изменениями исторического и социокультурного развития. Замечательно точно «промаркировал» проблемное поле искусства после Второй мировой войны С. Эйзенштейн в своем кратком *Vorwort* (предисловии к незавершенному тексту «Метод») 1944 г.: «идет с окончанием войны эпоха ультраперсоналыюго, ультраличного, ультраиндивидуального... Проповедь "грядущего демократизма" уже провозглашается всюду и везде. Тем интенсивнее будет индивидуализм, эгоцентризм и интерес к единичному... Интроспекция. Самонаблюдения. Анализ собственного опыта. Экспериментальные "погружения" в специфические состояния... Закулисные нескромности из творческой лаборатории. Здесь же и отношение к *Sex*» [74, с. 29–30]. Все эти тенденции отчетливо проступили в кинопроизведениях выдающихся мастеров режиссуры.

#### *2.2.2.1. «Кабинет доктора* ***Калигари»*** *(1919,* ***реж.*** *Р. Вине)*

Сюжет картины повествует о том, что главный герой — директор психиатрической лечебницы Калигари — манипулирует своим пациентом сомнамбулой Чезаре, днем демонстрируя его на ярмарке в качестве аттракциона, а по ночам заставляя совершать бессмысленные убийства. Молодой студент Франц, начав приватное расследование обстоятельств гибели своего друга Алана, устанавливает истинного виновника преступлений — доктора Калигари.

История явно тяготеет к детективному жанру. Полиция безуспешно пытается напасть на след преступника: расследование убийств в городке Ханстенвалле сопровождается ложной версией. Однако с развертыванием повествования внешний характер конфликта последовательно трансформируется во внутренний, психологический, если не сказать — психопатологический. Впрочем, и жанровая окраска фильма по мере приближения к развязке действия все более соответствует триллеру.

Главный герой ленты — доктор Калигари, имя которого вынесено в заглавие кинопроизведения, таинственный персонаж: то ли исцелитель больных душ, то ли злодей-манипулятор. Но, безусловно, эта фигура знаковая. Все остальные герои выступают по отношению к ней в качестве драматургического аккомпанемента. Двойственность, неопределенность, сквозящая в образе протагониста, проявляется также и в нарративной структуре фильма «Кабинет доктора Калигари».

Внешне композиция кинопроизведения Р. Вине представляется довольно стройной: четкое разделение на шесть равномерных актов (продолжительность каждого около 11 мин).

| Экспозиция | Завязка | Развитие | действия | Кульминация | Развязка Финал |
|---|---|---|---|---|---|
| 1-й акт | 2-й акт | 3-й акт | 4-й акт | 5-й акт | 6-й акт |
| Персонажи: Калигари, Алан, Франц, Джейн; место событий: город Ханстенвалль | 1-е убийство; зловещее предсказание; убийство Алана | Начало расследования (ложная версия) | Покушение на жизнь героини (похищение Джейн) | Опровержение ложной версии расследования; «Ты должен стать Калигари!» | 6.1. Разоблачение Калигари 6.2. Калигари торжествует |

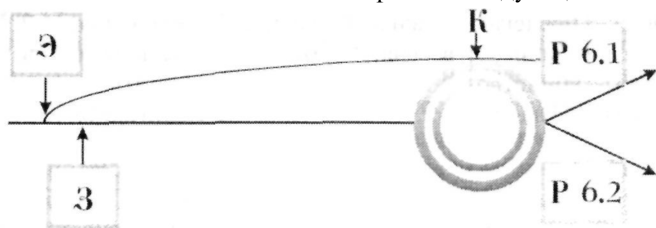
Первый акт — экспонирует место действия и основных персонажей, второй — представляет завязку, третий и четвертый — развитие

действия и достижение кульминации. Однако в пятом акте, где кульминация переходит в развязку, линеарное развертывание сюжета прерывается за счет введения геральдического принципа: рассказ в рассказе (чтение дневника Калигари). Это служит своего рода резонатором апофеоза, выраженного кадром, в котором Калигари одержим идеей... «стать Калигари». Здесь авторы фильма прибегают к использованию кинематографического трюка — введению в композицию кадра многочисленных анимационных надписей одного содержания: «Ты должен стать Калигари!».

Шестой акт фильма и вовсе построен по принципу расщепления: авторы предлагают два взаимоисключающих варианта финала. В первом (6.1) Калигари разоблачен — на него надевают смирительную рубашку и изолируют в палате. Во втором варианте (6.2) смысл происходящего сводится, по существу, к торжеству доктора Калигари, ибо вся история представляется как результат болезненного воображения студента-«следователя» Франца. Сюжет фильма с момента экспозиции (Э) и до первого варианта развязки (6.1) является его рассказом (на нижеследующей схеме эта область залигована). Р. Вине обрамляет эту часть киноповествования тождественными кадрами-портретами Франца и его слушателя. И когда молодой человек завершает свое повествование, а средний план сменяется общим, на экране мы видим фойе психиатрической лечебницы, пациентами которой являются и сам Франц, и его невеста Джейн, и его собеседник, и Чезаре... Доктор Калигари также входит в фойе, снисходительно улыбаясь, выслушивает обвинения студента в свой адрес и обещает его вылечить.

Таким образом, финал картины, с одной стороны, упрощает смысл произведения, позволяя прочитывать сюжет как бред душевнобольного Франца. Но с другой, наоборот, усиливает ощущение безысходности и бессмысленности противостояния злодейству, ненаказуемость которого олицетворяет непобедимый доктор Калигари.

Все вышеизложенное можно выразить следующей схемой:




**Э** — экспозиция; **З** — завязка; **К** — кульминация; **Р** — развязка

«Кабинет доктора Калигари» является классическим образцом эстетики экспрессионизма не только на тематическом уровне, но и с точки зрения изобразительной стилистики. В этой связи следует подчеркнуть, что главными соавторами режиссера здесь стали художники Герман Варм, Вальтер Рериг, Вальтер Рейман. Ибо декорации, костюмы, актерский грим стали выражением философско-эстетической концепции экспрессионизма. Художественное пространство фильма, смоделированное в съемочном павильоне, отражает распадающийся «покосившийся» мир. Изображенные предметы (двери, стулья, окна) лишены правильных геометрических форм, графичность которых еще более обостряют светотеневые контрасты. Изломленные улицы, хаотичное нагромождение домов, зигзаги лестниц расщепляют перспективу внутрикадровых композиций, подчеркивая их плоскостной характер. Даже титры в фильме выписаны резким неровным «почерком». В стилистическое единство с декорациями приведена актерская пластика: нервозность жестов, эквилибристика походки словно выдают «крохкую» природу человеческого тела. Угрожающе деформированный мир «Кабинета доктора Калигари» аккумулирует атмосферу безысходности и трагического смятения обнаженной души человека.

Фильм Р. Вине стал художественным манифестом киноэкспрессионизма и положил начало такой его разновидности, как калигаризм, в рамках которого постановщики переносили на экран образы и приемы, заимствованные у изобразительного искусства и театра.




«Ты должен стать Калигари!»

Пластическая экспрессия кадра и драматургическое разделение повествования на акты превалируют над монтажом.

Итак, принцип расщепления (двойственности) определяет стилистику кинопроизведения Р. Вине. Это можно выявить в сюжетосложении, в образе протагониста, в мерцающей изменчивости конфликта и жанровой природы, в композиционном решении и характерной разветвляющейся структуре. Наконец, визуальная образность картины пластически воплощает всепроникающую неопределенность, порождающую страх и тотальный сомнамбулизм как спасение от него.

В силу этого символико-метафорический надтекст фильма также носит двойственный характер. С одной стороны, образ Ханстенвалля, где объявился Калигари, отчетливо корреспондирует с Германией после Первой мировой войны, с царившей там атмосферой непредсказуемости и «липкого страха».

С другой стороны, фильм позволяет увидеть иной масштаб: образ абсолютной демонической власти, манипулирующей массовым сознанием через механизм страха. Феномен «усыпленного» массового сознания подтверждается цитатой из фильма: «Наконец, я раскрыл эту тайну, как можно заставить человека в состоянии сна сделать то, чего он ни за что не сделает в бодрствующем состоянии» (5-й акт, дневник Калигари).

И в этом контексте фигура Калигари приобретает универсальное измерение диктатора, который, реализуя свое маниакальное стремление к абсолютной власти, использует простейший, но неоднократно апробированный рецепт — устрашение немотивированным убийством.

Трагический ход истории XX в. подтверждает заключение: у Калигари множество имен. Так, немецкий теоретик кино З. Кракауэр перевел имя Калигари в разряд нарицательных, озаглавив свою книгу, опубликованную в 1947 г., «Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера».

#### *2.2.2.2. «Гражданин Кейн» (1941, реж. О. Уэллс)*

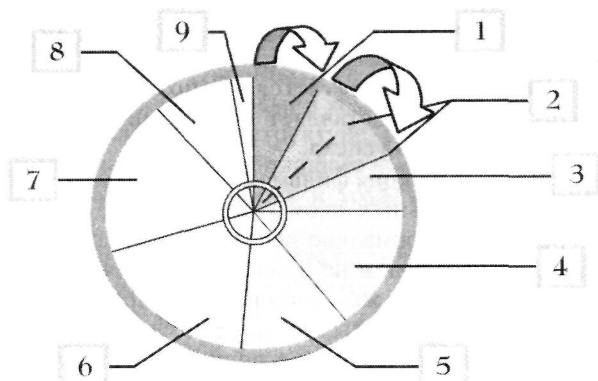
В 1941 г. в США появился поистине новаторский и важный для эстетики киноискусства фильм О. Уэллса «Гражданин Кейн». Это история жизни влиятельного газетного магната Чарльза Фостера Кейна, который, умирая, обронил фразу «бутон розы». Репортер, пытаясь разгадать тайну затворнической жизни миллионера, беседует с людьми, близко знавшими покойного. Однако чем больше вскрывается фактов и нюансов биографии героя, тем более расплывчатой, неопределенной становится его персона. Сюже-

тосложение фильма напоминает движение к линии горизонта, когда иллюзия сокращения расстояния лишь маскируется динамикой ходьбы. По сути, это свободное парение во времени, варьирование одних и тех же фактов биографии героя с различных точек зрения и бесконечное ускользание истины. Природа внутреннего конфликта главного персонажа так и остается неопознанной при том, что внешне жизнь Кейна представляет собой типичное воплощение американской философии успеха.

Нарративная конструкция фильма разительно отличается от привычных повествовательных схем голливудского кинематографа. Во-первых, режиссер, формально используя детективный жанровый прием (расследование), так и не приводит зрителя к сколько-нибудь однозначному ответу (что же скрывалось за предсмертной фразой Кейна «бутон розы»). Во-вторых, внешне развертывание сюжета носит линеарный характер: на экране последовательно представлены эпизоды детства, юности, зрелости и старости Кейна. Однако эта универсальная траектория человеческой жизни смоделирована на субъективном основании пяти ретроспекций: воспоминания опекуна Вальтера Тэтчера, друга и соратника Бернстайна, коллеги Лиланда, второй жены Кейна Сюзен и Раймонда — дворецкого замка Ксанаду, где провел свои последние годы главный герой. Так что, несмотря на хронологический вектор, линия рассказа в фильме петляет среди новелл из разных периодов жизни Кейна как в «саду расходящихся тропок».

Одновременно О. Уэллс еще более усложняет композицию картины, используя геральдическую структуру «фильм в фильме». Пролог (смерть Кейна в замке Ксанаду) сменяется демонстрацией репортажной ленты о жизни Кейна. Этот девятиминутный микрофильм, созданный в документальной стилистике, есть своеобразный дайджест (сжатое изложение) сюжета макрофильма под названием «Гражданин Кейн». На протяжении последующих ста минут режиссер лишь «одевает» множеством «лепестков» предложенную в первой части «сердцевину» (фабулу-репортаж). В силу этого довольно проблематично определить в кинопроизведении О. Уэллса композиционные узлы. Например, пролог содержит элемент завязки — смерть Кейна — событие, которое служит импульсом к развитию действия. В то же время репортаж, где излагаются ключевые факты биографии газетного магната, явно наделен экспозиционными чертами. Следующие друг за другом воспоминания людей, близко общавшихся с Кейном в определенный отрезок его жизни, представляют собой серию новелл со своей внутренней автономной драматургией. В силу этого возникает парадокс кульминационной неопределенности в масштабах всей ленты. Фильм завершается кодой, где кратко «звучат» основные темы и мотивы.

Исходя из вышесказанного модель повествования кинокартины «Гражданин Кейн» явно тяготеет к концентрической:




1 — пролог (смерть Кейна);
2 — «Новости на марше»: репортаж о жизни Кейна *(сектор 2 —* последовательность в фильме и одновременно *малый круг* как геральдический структурный компонент);
3 — журналист Томпсон получает задание от издателя разгадать тайну словосочетания «бутон розы»;
4 — воспоминание опекуна Тэтчера: эпизод из детства Кейна; начало собственного дела — первая газета Кейна *«The Inquirer»;*
5 — воспоминание управляющего Бернстайна: «Моя Декларация о принципах»; создание издательской империи; обручение с Эмили Нортон — племянницей президента США;
6 — воспоминание театрального критика Лиланда: политическая карьера Кейна (кандидат на пост губернатора штата); встреча с Сюзен и отказ участвовать в выборах; развод с Эмили и женитьба на Сюзен; усилия Кейна по созданию «оперной звезды» из Сюзен; разрыв с близкими друзьями;
7 — воспоминание Сюзен: оперная карьера Сюзен; затворничество Кейна и Сюзен в Ксанаду; уход Сюзен;
8 — воспоминание дворецкого: последние дни Кейна; «бутон розы»;
9 кода: отголоски пролога

Итак, вскрывающиеся по ходу действия нюансы биографии героя ничего не добавляют к сути его персоны. «Владелец шестого по величине в мире состояния; ему нужны были не деньги; творец общественного мнения; его, как никого другого, любили и ненавидели одновременно; он помог изменить мир; он — коммунист, он — фашист; все идеи были его; он никогда не открывался и всю жизнь верил только в Чарльза Кейна», — такова разбежка в оценке Кейна со стороны (извне), за которой обычно трудно разглядеть внутренний мир человека. Проведенная «реконструкция» жизни Кейна так

и оставляет его личность в тени — расплывчатой и неопределенной. Круг замыкается в исходной точке: запертые ворота замка Ксанаду с табличкой «Посторонним вход воспрещен».

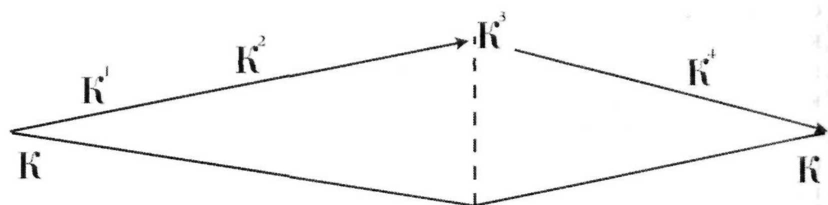
Многие американские критики сравнивают структуру «Гражданина Кейна» *с jigsaw-puzzle* (составной картиной-загадкой, элементы которой имеют причудливый ажурный рельеф). Частички этой мозаики не компонуются вместе вплоть до финальной сцены [81, с. 491]. Однако к подобной аллегории подводит сам режиссер посредством образа, выраженного как вербально, так и пластически. В заключительных кадрах журналист Томпсон признается, что сакраментальная фраза Кейна «бутон розы» словно недостающий кусочек мозаики. Этому «открытию» предшествует колоссальная панорама огромного холла Ксанаду, создающая впечатление некой ускользающей композиционной цельности, сложенной из мелких пластических фрагментов. И лишь с приближением камеры обнаруживается, что пространство заставлено разнокалиберными ящиками.

Финал картины не дает буквальной разгадки таинственного словосочетания «бутон розы», собственно, и ставшего поводом для исследования феномена Кейна. Однако указание на проведение определенных параллелей все же промелькнуло в завершающих кадрах, где забрасывают в огонь детские санки Кейна с логотипом в виде нарисованного бутона розы. Беззаботный мальчик Чарльз Кейн катался с горы на санках рядом с родительским домом посреди снежного простора, когда мать, подписав контракт, передала в управление банку свою собственность и тем определила блестящее будущее для своего сына. Мальчик попытался возразить — ударил санками незваного опекуна мистера Тэтчера. Однако пришлось повиноваться решению матери и отправиться из глухой провинции в Нью-Йорк. Там на Рождество Кейн получил в подарок новые санки вместо брошенных под снегопадом стареньких. Так состоялась «инаугурация» Кейна — вступление в новую жизнь.

Другой важный пластический образ — декоративный шар, в стеклянной глубине которого оживает сказочный зимний пейзаж. Эти два предмета семантически объединяются как наиболее ценные вещи героя. Детские санки сохранились в замке среди великолепных коллекционных произведений искусства, многие из которых, впрочем, так и остались нераспакованными. Холодный стеклянный шар — единственное, что «согревало» сердце Кейна на смертном одре. Парадоксально — эти значимые предметы заканчивают свое существование одновременно с Кейном: шар соскальзывает с мертвой руки и разбивается вдребезги, санки безжалостно закидывают в пасть полы-

хающего камина. От этого знаково-пластического дуэта внезапным инеем «ощетинивается» пронзительный (далеко не американский) экзистенциализм фильма.

Очевидно, что аллегория нераскрывшегося цветка (бутон) коррелирует с художественно-смысловой цельностью картины О. Уэллса. Эффект постоянно ускользающей истины как основа смыслообразования в фильме «Гражданин Кейн» непосредственно зашифрован в образе бутона. Напоминает бутон розы и структура фильма, которая складывается из крещендо, переходящего в диминуэндо:




Смерть Кейна (К)
Детство Кейна ($К^{1}$) — молодость ($К^{2}$) — зрелость ($К^{3}$) — старость ($К^{4}$).
**$К^{3}$** — кульминация — выбор Кейна: отказ от политической карьеры, развод с женой, женитьба на простушке Сюзен. $К^{4}$ удаление от дел, отшельничество.

Перелом (начало нисхождения) размещен на 66-й мин (протяженность картины чуть более 111 мин), когда жена Кейна Эмили Нортон подытоживает: «Будем считать, Чарльз, что ты сделал свой выбор». До этого момента действия и поступки героя были внешне логичны. Из захудалой газетенки, купленной за долги, он создал популярный таблоид, а затем — целую издательскую империю. Верно рассчитал свой брачный союз с племянницей президента США и стремительно продвигался в сферу политического истэблишмента. Он шел, опережая своих соперников, в губернаторы штата с прицелом на Белый дом. И вдруг… сжигает весь наработанный личностный и гражданский потенциал. Завязывает роман с рядовой певицей Сюзен, позволяет скандальной новости попасть в прессу, сходит с предвыборной гонки, разрушает семью, строит здание городской оперы в Чикаго и принуждает Сюзен выйти на сцену в качестве оперной примы, разворачивает грандиозный «проект» Ксанаду — величественный дворец удовольствий, где ведет затворническую жизнь и умирает в возрасте 75 лет.

Любопытно, что процесс анализа фильма «Гражданин Кейн» неизбежно (по аналогии с концентрической моделью повествова-

ния) соскальзывает на круговые обороты, раз за разом возвращая к энигматической сердцевине сюжета. Так кто же такой мистер Чарльз Фостер Кейн? В молодости он общителен, чрезвычайно трудолюбив, фонтанирует идеями и опирается на помощь друзей-единомышленников Бернстайна и Лиланда. Защищая право на информацию рядового гражданина, Кейн на страницах *«The Inquirer»* разоблачает финансовые махинации компании, 80% акций которой находятся в его собственности. «Если бы я не был так богат, то стал бы по-настоящему великим человеком», — иронично признается герой мистеру Тэтчеру.

Однако в зрелые годы Кейн последовательно нарушает соглашения, попирает им же разработанную «Декларацию о принципах» и постепенно вливается в компанию влиятельных лидеров мира. Подобная трансформация, по мнению Л. Джаннетти, представляет собой довольно типичную траекторию развития крупной личности: «Будучи молодым издателем, протагонист выступает в качестве "ярого либерала". Становясь старше, Кейн все более отчетливо движется вправо — к консерватизму. Наконец, в финале он превращается в авторитарного хулигана» [81, с. 496].

А каково значение словосочетания «бутон розы»? Ответы, предлагаемые в течение фильма, — «наверняка, это что-то обыденное»; «имя лошади, проигравшей на скачках»; «имя девушки» и, наконец, «это что-то, что он (Кейн) не смог получить или потерял».

Смысловое поле фильма сохраняет свою загадочность — «бутон не раскрылся». При этом пластический язык изображения, наоборот, зиждется на принципе «раскрытия бутона». Каждый значимый эпизод буквально развертывается движущейся камерой от единичной детали до многофактурной композиции. Соответственно в кадре возникает и «самопроизвольно» выстраивается прямая перспектива, которая моделирует пронзительную глубину пространства: от исходной точки-«сердцевины» (пластической детали) к расходящимся от нее последовательно укрупняющимся «лепесткам»-образам.

Рассмотрим для примера один из первых крупных эпизодов, где решается судьба восьмилетнего Чарльза. В заснеженной белизне кадра приковывает внимание одинокая черная фигура мальчика, катающегося на санках. Камера начинает равномерное движение вспять по оси Z в направлении к зрителю, последовательно переакцентируя значимость изобразительных элементов. Сначала она проникает через окно в помещение дома, затем — в следующую комнату.



Пронзительная глубина внутрикадрового пространства: от исходной детали-«сердцевины» (маленькая фигурка Кейна в оконном проеме) к расходящимся от нее в последовательном укрупнении «лепесткам»-образам (отец, опекун, мать)

В результате на экране моделируется трехсоставная композиция по принципу «выдвигающихся» разномасштабных прямоугольников. В самой глубине пространства (на игле перспективы, в сердцевине) — крошечная фигурка Кейна, ограниченная периметром оконных рам. На середине перспективы с отступом влево общий план растерянно стоящего отца Кейна, «подавляемый» перпендикуляром дверного проема, разделяющего комнаты. На переднем плане со смещением вправо средний план сидящих за столом мистера Тэтчера и миссис Кейн, ставящей подпись на контракте. Эти две главные фигуры взяты лишь в эфемерный квадрат кадра (экрана). О. Уэллс «добился эффекта глубинности кадра, при котором крупные и общие планы одинаково хорошо различимы» [61, с. 64].

Соединение в одном кадре сверхдальнего и сверхкрупного планов не является открытием О. Уэллса. Достаточно вспомнить контрастные построения С. Эйзенштейна. Но американский режиссер шагнул дальше — преодолел скульптурную статику визуальной образности С. Эйзенштейна, опираясь на динамику *внутрикадрового развертывания композиции.* Подобного рода пластическая грациозность не только многократно усиливает экспрессию изображения, но катализирует семантический эффект, максимально насыщая образы информативностью, а события — знаковым потенциалом. В описанном эпизоде решилось будущее ни о чем не подозревающего восьмилетнего Кейна. Пока мальчик безмятежно забавлялся

катанием на санках во дворе, в доме мать и будущий опекун предопределили ход его жизни. В кадре все действующие лица отчетливо дист акционированы: самая незначительная роль отведена фигуре мальчика (она едва различима в глубине пространства). Отец также лишен возможности повлиять на событие (он нерешительно топчется на пороге комнаты, пытаясь возражать). Наиболее выгодное (устойчивое) положение в общей композиции занимает миссис Кейн и мистер Тэтчер — они уверенно расположились за столом. При этом мужские лица мистера Кейна и мистера Тэтчера представлены в анфас. В контрапункте с ними находится острый профиль миссис Кейн, символизирующий не только твердость принятого решения, но правоту делаемого ею выбора: вывести мальчика из-под влияния неблагонадежного отца, дать ему возможность получить хорошее образование и гарантировать получение огромного наследства.

Такой же тщательностью проработки в фильме отличается светотеневая партитура. Здесь довольно многочисленны контражурные конфигурации, где свет и тень равноправно соподчинены в едином кадре, обозначая энигматическую сущность образной природы кинопроизведения. Например, в сцене провозглашения главных принципов *«The Inquirer»* Кейн перемещается из дальней освещенной части кадра в затемненную центральную, т.е, приблизившись(!) к зрителю, он становится тенью самого себя. В результате важнейший текст Декларации излагается... темным безликим силуэтом Кейна: «Я дам жителям города ежедневную газету, которая будет честно сообщать им новости. Они будут узнавать правду из *“The Inquirer”* быстро, просто и с удовольствием... В моем лице читатели получат неутомимого борца за их гражданские и человеческие права». Семантика подобного рода светотонального решения коррелирует и с известной истиной о благих намерениях, и с закамуфлированным образом протагониста.

Светодинамика фильма строится на принципе последовательного насыщения художественного пространства темнотой. Молодые годы Кейна сопровождаются высоким световым ключом, логично конденсируя общую энергетику его яркой деятельной натуры. Лицо героя в этой фазе повествования ассоциируется с пластическим мажорным аккордом, привлекая своей светоносной открытостью.

Период зрелости Кейна характеризуется напряженной контрастностью освещения и сгущением сумеречности во внутрикадровом пространстве, отражая трансформацию эмоционального состояния персонажа в сторону все более открытого цинизма. Не случайно

здесь появляются крупные планы лица героя, «рассеченные» пограничьем света и тьмы.

Во дворце Ксанаду уже полностью царит атмосфера мрака, оттеняющего монументальную барочность интерьеров. В огромные залы не проникают лучи солнечного света. Мертвенный блеск холодных зеркал усугубляет ощущение тотальной статики застывшей навсегда жизни. Лицо 75-летнего Кейна словно высечено из льда: затвердевшее, бликующее, безрадостное.

Пластический рисунок внутрикадровых композиций отличается также богатством резко накрененных ракурсов. Но фигура Кейна всегда представлена «взглядом» камеры снизу, придающим персонажу величественность, масштабность, стойкость. Иной раз он буквально упирается головой в потолок, однако подобная однотипная мизансцена «звучит» в различных тональностях. Так, в эпизоде появления Кейна в редакции *«The Inquirer»* потолок композиционно разбит на несколько зон, центральная из которых (светлая) лентообразно развернута по оси Z и уравнена по силе с резко взметнувшейся «вертикалью» фигуры протагониста. А, например, в сцене, когда Кейн безжалостно громит в Ксанаду интерьер комнаты ушедшей Сюзен, его тяжеловесная, то и дело теряющая равновесие фигура «подавляется» господствующей непоколебимостью сплоченных плоскостей стен и потолка.

Резкие переходы присущи также монтажному синтаксису кинокартины. Характерный пример — трехкратная скачкообразная модуляция из периода детства Кейна в юность: старенькие детские санки заметает снег // мистер Тэтчер произносит фразу: «С Рождеством!» — 8-летний мальчик распаковывает подарок (новые санки) // поседевший мистер Тэтчер словно продолжает предложение: «...и с Новым годом!» — Кейну 25 лет (он вступает во владение своим состоянием).

Аналогичная стремительная динамика экспонирует однозвучное течение семейной жизни Кейна. Монтажная секвенция протяженностью 2 мин состоит из шести эпизодов-завтраков, разворачивающихся по принципу единства места события (столовая в доме Кейна) на бегущей ленте времени. Каждая сцена — это краткое резюме целой главы по сути невидимой, проходящей за кадром жизни героев. Первый семейный завтрак представляет молодую супружескую пару Чарльза Кейна и Эмили Нортон в возвышенно-романтической атмосфере взаимного обожания. Второй — наполнен сдержанно-ироничными интонациями: «Твой единственный соперник — мой *"The Inquirer"*, — говорит жене Чарльз. Третий эпизод: «Предпочла бы соперника из плоти и крови», — продолжает Эмили, но уже в другом временном измерении. Четвертый

эпизод, и еще несколько «тактов» семейной хроники позади. Стиль общения между супругами приобретает отстраненно-деловитый характер. Пятый эпизод — стремительная перепалка между Эмили («Что подумают твои читатели?») и Чарльзом («Подумают то, что я скажу им подумать!»). В завершающем, шестом, эпизоде супруги молча читают газеты. Если в сцене первого завтрака муж и жена сидели близко друг к другу за обеденным столом, то по ходу секвенции расстояние между ними увеличивалось и достигло масштабного отчуждения в финальном кадре: они сидят напротив друг друга в левом и правом торце длинного стола. Отдалившаяся камера акцентирует всю пропасть, разделяющую супругов, встречающихся фактически только за завтраками.

Звуковая образность фильма опирается на принцип эквивалентности визуальной пластике. О. Уэллс активно использовал в фильме звуковую перспективу, объемность, текстуру. В зависимости от приближения или удаления изображения, его светонасыщения изменяется характер звучания слова, мелодии, шумового компонента. Вариативность звукового образа сопровождает также монтажные секвенции картины. Так, упомянутым сценам-завтракам супружеской четы Кейн аккомпанируют соответственно изменяющиеся музыкальные интонации: начальное мягко-романтическое звучание вальса замещается комическими «всплесками» мелодии, переходящими в диссонирующие конфигурации, и завершается высокоголосным «тоскливым» проведением главной музыкальной темы из пролога фильма на фоне «повисшего» молчания героев. С другой стороны, дискретности повествовательных конструкций иной раз противостоит непрерывность музыкального сопровождения. Так, например, ария в исполнении Сюзен представлена как связующая нить в секвентивном эпизоде ее гастрольного турне.В целом звуковой образности фильма (слово, шумы, музыка), равно как визуальной, присуща и таинственность, и ирония, и агрессивность, и лиризм, и холодность.

...Отправляя сына из отчего дома, мать Кейна обещала: «Ты не будешь одинок, Чарльз». Однако вся внешне блистательная жизнь героя оказалась параллельной дорогой не только по отношению к друзьям, компаньонам, возлюбленным, но и по отношению к себе самому.

Классик французской «новой волны» Ж.Л. Годар признавался, что его генерация кинокритиков и постановщиков выросла «из шинели Кейна»: «Мы всем ему обязаны». Другой «нововолнист» Ф. Трюффо утверждал, что «фильм "Гражданин Кейн"» вдохновил большинство французских кинорежиссеров начать собственную карьеру» [81, с. 501-502]. «Роль этого фильма в развитии техники

экранного повествования можно сравнить только с переломом, который произвел Пруст в литературе», — считает польский киноисторик Е. Теплиц [61, с. 63].

### *2.2.2.3. «Смерть в Венеции» (1971, реж. Л. Висконти)*

Фильм снят по одноименной новелле Т. Манна. «Кем для Феллини был Юнг, тем Манн был для Висконти — духовным проводником. Обращался к нему за темами и мотивами, интерпретировал его идеи. Под конец жизни, определенным образом, отождествлял себя с ним. В молодые годы — подпитывался теми же соками, что и Манн. Вторая половина XIX в., модернизм перелома столетий оказали на Висконти существенное влияние. Эстетизм, культ искусства и художника, очарованность смертью, декадансом. Все это, поднятое на олимпийский уровень, нашел у Манна, открыв родственную душу» [86, с. 101].

Картина «Смерть в Венеции» стала выдающимся произведением киноискусства. Режиссер не только нашел соответственный экранный эквивалент классического сюжета, но даже превзошел литературное произведение по образно-философской силе.

.. .Профессор Ашенбах приезжает на отдых в Венецию и неожиданно пленится любовью к подростку Тадзио. Это чувство стоит Ашенбаху жизни. Главного героя новеллы — писателя Густава фон Ашенбаха — Висконти превратил в композитора, наделив его портретным сходством с Густавом Малером, чья музыка вплетена в художественную ткань фильма (адажио из симфонии № 5 и 4-я часть из симфонии № 3).



«Для истинного платоника божество обитает в любящем, а не в любимом, который всего лишь источник божественного вдохновения»

Линеарная стройность повествования время от времени нарушается «соскальзыванием» из объективного в субъективное внутреннее пространство героя: вкраплениями воспоминаний, грез, сновидений Ашенбаха, которые являются важнейшим основанием смыслообразования в фильме. Тем не менее подобное расслоение отнюдь не противоречит классически последовательному композиционному развертыванию, представленному посредством строгой волновой драматургии.

Кинопроизведение «Смерть в Венеции» (общая протяженность около 123 мин) выразительно разделяется на две почти равные части.

*Первая волна* (около 60 мин):

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | | Прибытие в Венецию | Э. |
| 2 | *Сердечный приступ* | Размещение в отеле | Э. |
| 3 | *Спор о красоте* | В салоне, на террасе | З. |
| 4 | | Завтрак | |
| 5 | | На пляже | |
| 6 | *Спор о красоте* | В лифте, в номере | К. |
| 7 | | Отъезд - возвращение | Р. |

Здесь отчетливо представлена экспозиция (1; 2), завязка — встреча Ашенбаха с Тадзио в салоне отеля (3), развитие действия (4; 5), кульминация (6) и развязка — отъезд Ашенбаха с курорта (7). Темпоритмический характер первой волны подчеркнуто неспешен: широкое анданте присуще как временному, так и пространственному развитию образности.

*Вторая волна* (около 63 мин):

| | | | |
|---|---|---|---|
| 8 | | Приезд - возвращение | Э. |
| 9 | *Семейная идиллия* | На пляже | З. |
| 10 | *«К Элизе»* | В салоне | |
| 11 | | Вечер на террасе | |
| 12 | | Месса | |
| 13 | | Вечер на террасе | |
| 14 | *Греза* | В банке | |
| 15 | *Похороны дочери* | В коридоре отеля | |

*Сон*

16 На пляже 17 У цирюльника На улочках Венеции Смерть Ашенбаха

К. К. Р.

Вторая волна словно возвращает весь ход сюжета вспять, повторяя узловые моменты: прибытие Ашенбаха, выход на пляж, отдых на террасе. Здесь также прописана и своя экспозиция (8), и завязка (9), и развитие действия (10–15), и кульминационная зона (16–18), и развязка (19). Однако во второй волне принципиально иная динамика: темп увеличивается за счет большего количества узловых эпизодов, вся образная система интенсифицируется, становясь более экспрессивной и эмоционально напряженной.

Фабульная завязка фильма синхронизирована с философской. Ашенбах, спускаясь к ужину, располагается в салоне. Здесь царит сдержанно-аристократический дух, обрывки слов тают в звуках вальса. Взгляд героя рассеянно блуждает по интерьеру, пока его интерес не привлекает польское семейство с красавицей матерью во главе и четырьмя детьми, расположившееся напротив. Пластически завязка решена как тур вальса: камера совершает круг от лица Ашенбаха к прекрасному юному лицу, от него возвращается к композитору и снова — к «чистейшей прелести». Лишь в третьем круге спадает флер недосказанности. Камера, проведя зрителя от крупного к среднему и к общему плану новоявленной персоны, наконец, экспонирует цельный облик ангелоподобного подростка Тадзио. Одновременно с этой изящной динамической композицией, основанной на музыке, пластической грации и тончайшей игре эмоций Ашенбаха (удивление, восхищение, стыдливость, обескураженность), Л. Висконти обнажает философский уровень заявляемой проблемы, квинтэссенция которой представлена в споре Ашенбаха и его друга.

*Тезис* Ашенбаха: «Творчество, сотворение красоты, чистоты — это духовный акт... Искусство — это высший способ воспитания человека. Художник должен быть образцом целомудрия и уравновешенности».

*Антитезис:* «Нет. Красота — это явление чувственного порядка... Красота — это твое личное представление о красоте... Болезнь, зло — необходимая питательная среда для гения».

*Синтез,* как разрешение антагонизма спора предлагает Л. Висконти, сплетая кружевной образ Красоты в ее противоречивых ипостасях и неоднозначных проявлениях. Именно на таких пересечениях «набухает» конфликт между красотой и... красотой. Божественная, природная красота соперничает с красотой

рукотворной, искусственной. Первая отражена в ангельском лице мальчика Тадзио. Другая — в композиторском таланте Ашенбаха — творце музыкальной экспрессии. Обе ипостаси красоты испытываются неизбежностью дисгармонии, тотальным наступлением фальши.

Ретроспективные вкрапления фрагментов философского спора приоткрывают нравственную стерильность Ашенбаха: «Для тебя главное — осторожность, целомудрие, воздержание... Ты боишься любого контакта с жизнью. Твой безудержный морализм — это желание связать совершенство твоих творений с совершенством твоего поведения». Однако старательно возводимый моральный императив Ашенбаха сполна компенсирован физическим «негативом» — сердечной болезнью — провозвестницей смерти.

Соперничество красоты и смерти задает философско-эстетический модус кинопроизведения «Смерть в Венеции». Мастерски синтезируя изображение и звук (словно вышивая по шелку), Л. Висконти развертывает экранную элегию декаданса. Красота умирания становится здесь и главной темой, и структурной осью, и художественной плотью. Диалектическое единство красоты и смерти строится по векторам соперничества и сплетения, отталкивания и взаиморастворения.

В первой композиционной волне центр образно-смыслового притяжения сосредоточен в красоте, скрепляющей всю архитектонику: сюжетосложение, изобразительную и звуковую палитру, символико-метафорический надтекст. И Венеция (как архитектурный ансамбль), и Ашенбах (как композитор, поверивший алгеброй гармонию), и Тадзио (как идеальная в своих пропорциях «статуя») здесь олицетворяют идею «застывшей музыки». Свет красоты пронизывает все художественное пространство первой части фильма, характеризующейся общей широтой дыхания. Первой в художественном пространстве картины «проступает» музыка — адажио из симфонии № 5 Г. Малера. Затем — цвет: экран постепенно насыщается лазурью. И лишь потом в этой воздушной глади начинает угадываться силуэт парохода. Аналогично в зыбкой водной глади проступают черты Венеции, которая возникает будто боттичеллиевская Венера. Комфортабельный отель распахивает двери для туристов. Тут бархат кресел сочетается с роскошью цветочных букетов и легкими волнами струнной музыки, торжественность белых скатертей — с мерцанием серебра. Утренний пляж «звенит» многоголосием Европы: английская, польская, немецкая, русская, итальянская речь сливаются в звуковом потоке. Трепетные вуали подрагивают на дамских шляпах. Стройные силуэты, утонченные лица, спокой-

ные улыбки растворяются в мягкой пастели воздуха. Акварельная прозрачность голубого, белого, бледно-розового, зеленого заполняет пространство кадров, придавая им глубинную тональную перспективу и безграничность. Кинокамера также органично вписывается в художественную среду: то грациозно вальсирует под музыку в салоне, то неторопливо движется по песчаному побережью, то стремительно направляется за взглядом героя.

«Партия» смерти развивается из традиционной для Л. Висконти темы фальши, которая подспудно «вползает» в художественное пространство картины, затем все более расширяется, постепенно подчиняя себе партитуру света, цвета, звука и структуру фильма. Потенциальная сила смерти обозначена в центральных образах: Венеция уязвима для холеры, профессор Ашенбах своей старческой шаркающей походкой словно защищается от очередного сердечного приступа, на утонченном лице Тадзио мерцает тень искусителя.

В первой части образ смерти рассеян по смысловой периферии и лишь изредка вкрадчиво возникает на экране как досадный сбой, случайная «оговорка», но тем не менее — уже с первых кадров. «Аккомпанемент» смерти — это густой шлейф черного дыма, оставляемый в голубой лазури белым пароходом, приближающимся к Венеции. Это — шут с размалеванным лицом, издевательским тоном желающий Ашенбаху приятного отдыха. Это приступ сердечной болезни Ашенбаха. Это — изможденное тело человека, умершего прямо на вокзале.

В середине фильма тема смерти последовательно и настойчиво завоевывает ведущую роль. Эта модуляция представлена уже в первых эпизодах второй волны. Несмотря на то, что здесь еще, по сути, господствет красота: упоенное вдохновение Ашенбаха, работающего над партитурой нового произведения, шаловливость Тадзио, резвящегося на берегу, идиллическое воспоминание композитора о своей семье. Вся эта цепь эпизодов «залигована» непрерывным звучанием центральной музыкальной темы — адажио из пятой симфонии Г. Малера. Однако день незаметно сменила ночь, и новый день начался без солнца. На пляже ветрено и прохладно, наряды отдыхающих потускнели. Настойчиво напоминает о себе больное сердце Ашенбаха. И иной голос сдержанно-драматичной музыки Г. Малера (четвертая часть третьей симфонии) возникает в пространстве кадра. Весь этот переход, представленный в фильме гармонично и спокойно, на 70-й минуте оборачивается диссонансом содержания и формы. Этот перелом (эпизод 11) Висконти презентует через аудиовизуальный эффект маятника: классическая мелодия Бетховена «К Элизе» (тема красоты)... воспроизводится на рояле

по-ученически неумело (тема фальши). Пальцами одной руки звуки «нанизывает» (тема фальши)... Тадзио (тема красоты). Подобное «раскачивание» между двумя полюсами приводит к неадекватности содержания и формы, что закрепляется воспоминанием Ашенбаха об Эсмеральде — куртизанке, в образе которой несоответствие содержания и формы подано от обратного: прекрасное молодое тело (форма) как прибежище порока (суть). В качестве общего знаменателя выступает все та же мелодия Бетховена, которую барабанит по клавишам Эсмеральда в перерывах между обслуживанием клиентов. Прием удвоения музыкальных номеров — «К Элизе» — создает стереоскопический эффект неоднозначности отождествления Тадзио и Эсмеральды.

Совершенно закономерно, что после подобного смещения наступает стадия «разрыва»: тема фальши и дисгармонии становится доминирующей в общем художественном пространстве фильма. Изображение характеризуется тяжелым колоритом (господство темных и черных тонов, трансформация ясного белого в «грязный» белый), скупостью освещения, парадоксальной ограниченностью и безвоздушностью пространства, мрачностью атмосферы. Над болезненно искривленными улочками Венеции стелется погребальный звон колоколов и поднимается «мерзкий запах» (хлорки) как запах тления.

Разрушение красоты воинствующей дисгармонией достигает апогея в кульминации, нарастание которой тщательно прописано режиссером от эпизода к эпизоду. Л. Висконти использует всю совокупность кинематографических приемов, чтобы визуализировать, изобразить в пластической динамике этот конфликт. Открыто, масштабно и безапелляционно тема фальши заявляет о себе в сцене вечернего ужина: напряженную глухоту ночи разрывает группа уличных музыкантов. Их появлением в парадных воротах отеля открывается эпизод 14.

Сначала кадры с балаганным, шутовским пением (фальш) посредством монтажа чередуются с кадрами-портретами аристократов в вечерних одеждах (красота). Затем две оппонирующие темы взаимодействуют в общих внутрикадровых композициях: сдержанность и статика красоты (обособленные образы Ашенбаха, Тадзио, его матери) уязвляется энергичностью и динамизмом фальши (мобильная группа музыкантов). Тема фальши решительно вытесняет тему красоты из звукового пространства. Дребезжащие звуки гитары и «кричащий» вокал противостоят «немоте» красоты. В пластических композициях тема фальши также стремится вырваться на первый план. Музыканты последовательно приближаются к Ашенбаху (он внутренне концентрируется), к Тадзио (он едва заметно

отклоняется), к матери Тадзио (она не шелохнется, но метрдотель предупредительным жестом «отводит» назойливых шутов).

Однако разрушительная сила дисгармонии, в конце концов, провоцирует деформацию внутрикадровых композиций. Прекрасный облик матери Тадзио перекрывается сверхкрупным планом локтя гитариста. Собрав чаевые и попутно солгав Ашенбаху, уличные музыканты удаляются на исходную позицию — к воротам. И здесь заканчивается первая и начинается вторая драматургическая волна эпизода. Компания с неожиданной прытью снова взмывает по ступеням на террасу. Но вместо крикливого пения на этот раз публике предлагается визгливый хохот и безобразное кривляние. Финальным аккордом эпизода служит грубая гримаса музыканта-шута.

Победного торжества тема фальши достигает в тот момент, когда лицо Ашенбаха руками угодливого цирюльника превращается в маску под густым слоем пудры и краски (эпизод 18), а Венеция «угасает» под белым саваном растекающейся хлорки (эпизод 19).

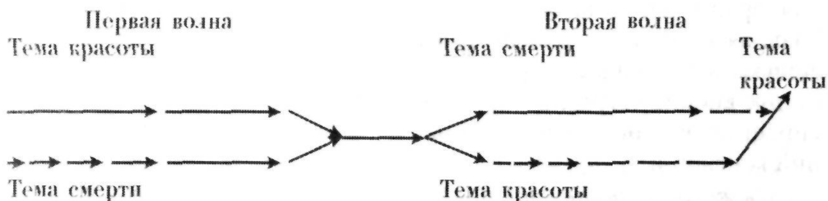
Итак, под влиянием темы смерти образность фильма приобретает квазиэстетические параметры: классическая мелодия Бетховена «К Элизе» звучит в неумелом ученическом «исполнении» Тадзио, тайна женской красоты «открывается» в будуаре у куртизанки, секреты молодости «спрятаны» в косметическом наборе цирюльника. Однако в этом трагичном сопоставлении молодости и старости, разума и чувства, жизни и смерти рождается лучшее произведение композитора Густава фон Ашенбаха.

Граница между двумя частями (волнами) фильма символизирует переход от возвышенного аполлонизма к дионисийской чувственности. Прозрачно-акварельный образ Венеции (первая часть) растворяется в болезненных изломах грязных улиц (вторая часть). Ясность дня — в устрашающей черноте ночи. «Сладкая жизнь» — в «невыносимой легкости бытия». Однако в финале вся образная система фильма очищается, ибо центральной здесь снова становится тема красоты.

Пляж, по которому едва передвигается Ашенбах, почти пуст, но по всей своей безграничной широте залит солнцем и прозрачным воздухом. Густав Ашенбах умирает на пустынном берегу в тот момент, когда фигура Тадзио сияет в солнечной дали небесно-морской панорамы. Ашенбах ценой невероятных усилий приподнимается в шезлонге, всем своим существом стремясь за этой ускользающей красотой... Обессиленное тело беспомощно оползает, по лицу композитора сбегают черные ручейки краски: фальшивая маска отторгается. А тяжкая протяжная «Колыбельная» Мусоргского — «колыбельная смерти», — сопровождавшая финал, затихает перед бесконечностью

мелодии Малера (адажио из пятой симфонии). Ашенбах-человек умирает, Ашенбах-композитор обретает бессмертие. Смерть растворяется в красоте: «Смерть в Венеции».

Итак, диалектическое противоречие главных тем и мотивов усовершенствовано амбивалентностью образной системы фильма. В целом это противоборство можно представить в виде следующей схемы:




Все построение фильма подчинено гармонии. Развертывание сюжета синхронизировано с динамической живописностью среды, портретирование действующих лиц — с пейзажем и интерьером. Пространственно-временной континуум ритмически эквивалентен музыке Л. Малера, пластике света и цветодинамике. В этом кинопроизведении поистине изображение обретает музыкальность, а звук — пластичность. Иными словами, Л. Висконти достигает синтетизма аудиовизуального языка, о чем смутно догадывался С. Эйзенштейн: «...своеобразная живопись, которая через монтаж уже познала ритм смены реальных длительностей и осязательной последовательности повторов во времени, то есть элементы того, что доступно в чистом виде лишь музыке. Это некая «постживопись», переходящая в своеобразную «прамузыку» (предмузыку)» [73, с. 256].

Символико-метафорический надтекст фильма «Смерть в Венеции» абсолютно поглощает его фабулу, ибо Тадзио — благословенный юноша-ребенок — есть внутреннее «я» Густава Ашенбаха, есть его мечта об идеальном себе самом:




«Для... истинного платоника, ожество оитает в любящем, а не в любимом, который всего лишь источник божественного вдохновения... Да будет нам стыдно, если мы усомнимся... в высокой правдивости его понимания любви». Эти слова Т. Манна сказаны о титане Ренессанса в эссе «Эротика Микеланджело» (1950), но с легкостью могут быть переадресованы Густаву фон Ашенбаху — протагонисту фильма «Смерть в Венеции». И здесь чрезвычайно важно отметить мастерство исполнителя главной роли

английского актера Д. Богарта, который красноречив молчанием и пластичен глаз движеньем.

### *2.2.2.4. «Хиросима, моя любовь» (1958, реж. А. Рене)*

Кинопроизведение А. Рене представляет собой скрупулезное исследование душевного пространства героини по традиционной для французского киноискусства формуле «мужчина и женщина». Главная героиня — французская актриса, — находясь на съемках фильма в Хиросиме, страдает от «болезни чувств». Ее «новый роман» с японцем (архитектором, немного занимающимся политикой) спроецирован на трагический образ первой любви через внутренний конфликт.

Сюжетосложение картины зиждется не на фабульном каркасе, а на аудиовизуальной драматургии. Точнее, вся художественная ткань фильма есть сюжетоплетение утонченной изобразительной и звуковой образности во взаимопросвечивающем кристалле прошлого и настоящего. Многочисленные вкрапления, наслоения реального и ирреального, личностного и исторического, чувственного и рационального, документального и игрового формируют нелинейный нарратив кинопроизведения, его поливалентную звукозрительную фактуру, когда изображение становится... слышимым, а звуковой образ визуализируется.

Последовательность эпизодов в фильме «нанизана» на ось времени причудливым ожерельем. С одной стороны, настоящее — в круговороте одних суток. С другой — прошлое, расщепленное и складывающееся новыми калейдоскопическими узорами в ощущениях героини. Формально в картине, общей протяженностью 84 мин, можно вычленить приблизительно 10 разномасштабных «глав», связанных по месту события в топографике Хиросимы, а также — модусом настоящего времени.

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Ночь | Утро | День | День | Вечер | Ночь | Ночь | Ночь | Ночь | Утро |
| В отеле | В отеле | На съемочной площадке | У него дома | В чайной | В отеле | На улице | На вокзале | В кафе | В отеле |

Примечательно, что на этой представленной извне композиции невозможно обнаружить завязку. В первой «главе» (протяженность 15 мин) экспонируются главные герои: Она (француженка) и Он (японец), а также трагедия Хиросимы после ядерной бомбардировки. Однако завязка отношений протагонистов произошла как бы до

начала фильма, и потому инерция экранного рассказа А. Рене исходит из... многоточия. Экспрессивно-драматичная, «сумеречная» музыкальная тема растекается в экранном пространстве еще на титрах. В первых кадрах это звучание находит пластическое выражение в энигматическом мерцании сплетенных тел. Не видно лиц, но постепенно рождается диалог, штрихпунктиром пронизывающий диффузное марево эротизма.

*Он:* «Ничего ты не видела в Хиросиме».

*Она:* «Я видела...», — на этих словах возвышенно-поэтический строй изображения резко «отталкивается» документальной достоверностью хроники, запечатлевшей трагедию города, за минуту превратившегося в раскаленную лаву. Вербальный текст, вложенный в уста героини, резонирует с шокирующими кадрами боли и... покорности. В этом равномерно развертывающемся потоке беспощадных в своей откровенности эпизодов рефреном остается звучать «музыка тел» и «непреклонная» рубленая фраза: «Ничего ты не видела в Хиросиме». Лишь в конце этого затяжного «вступления» к фильму на экране явлены лица протагонистов — мужчины и женщины, на время забывшихся в любви.

Вторая «глава» (протяженность около 11 мин) развивает заявленную тему в том же событийном пространстве: номер отеля, где остановилась героиня. Теплое утро, радостное пробуждение и начало ее «последнего дня в Хиросиме». Этот довольно мягкий по тональности эпизод заканчивается диссонансной сценой: Она пытается разорвать отношения с Ним и уезжает на съемочную площадку.

В третьей «главе» (7 мин) герои снова вместе, но их лирическая тема целиком растворяется в пронзительном свете дня, многолюдности массовых шествий.

Четвертая «глава» (7 мин) возвращает в фильм камерную интонацию свидания героев и стилистически перекликается с первой вступительной частью картины. Только здесь эротический компонент представлен «драматургией лиц» персонажей, и служит он рефреном для иного образа-города — Невера. День незаметно перетек в вечер.

Пятая «глава» витиеватого экранного повествования наиболее протяженна (21 мин), ибо «взрывается» кульминационной волной за счет сложной композиции и прояснения глубинной сути внутреннего конфликта героини.

С шестой по десятую части фильма длится «мучительная» развязка — разъединение героев. При этом пять заключительных «глав» ленты темпоритмически напоминают учащающийся пульс

человека: 6-я и 7-я (около 6 мин каждая), 8-я (около 5 мин), 9-я (около 4 мин), 10-я (около 2 мин). Хотя, собственно, последовательное отдаление главных персонажей изначально определяет смысловую параболу картины.

Если в первом эпизоде их тела слиты, то в следующей узловой исповедальной сцене (5) Она и Он сидят за противоположными сторонами столика, и лишь кисти рук сохраняют близость. Далее — в зале ожидания на вокзале (8) — мизансцена подчеркивает полную отдельность героев: место между ними занято пожилой японкой. Наконец, в 9-м эпизоде (в кафе) герои сидят поодаль за разными столиками, взглядами «упираясь» друг в друга: они еще рядом, в поле зрения, но уже не близки. Финальная (10) «глава» формально объединяет персонажей в номере отеля. Но минули целые сутки, как вечность, и новое утро больше не обещает встреч: Она улетит в Париж.

Подобного рода пересказ приоткрывает лишь «фасад» кинопроизведения А. Рене. Ибо важнейшим основанием поэтики фильма «Хиросима, моя любовь» является прием идентификации. Оба героя отождествлены с городами. Она — с провинциальным Невером. Он — с мегаполисом Хиросимой. И эти два контрастных города-образа наделены важнейшей художественной функцией в кинопроизведении А. Рене. Маленький французский Невер встроен в масштабное пространство Хиросимы как образ немецкого солдата (ее возлюбленного в той прошлой жизни в Невере) — в образ японца. Через подобную эстетику удвоения в картине развертывается процесс смыслообразования. И как постфактум приобретают семантический вес вкрапления прошлого в настоящем.



*Она:* Хи-ро-си-ма. Это имя твое. *Он:* Да. А Твое — Невер

Прошлое героини — это ее первая любовь, случившаяся в оккупированном Невере в конце Второй мировой войны. Она, 18-летняя француженка, полюбила немца, т.е. врага страны, нации. Их чувство попрало так называемую политическую целесообразность, патриотический долг, жесткие условия текущего исторического момента. Но эта любовь была необходима им двоим — 18-летней французской девушке и 23-летнему баварскому юноше просто для того, чтобы жить. Там, в Невере (как тут в Хиросиме), тоже наступило утро, полное радостного нетерпения. Она примчалась на берег к месту назначенной встречи, чтобы бежать со своим единственным на его родину и там обвенчаться... Он еще дышал, смертельно раненый... Потом был позор, унизительное заточение в подвале родительского дома, болезнь... И отъезд в Париж, где легко раствориться в толпе. С тех пор уже 14 лет эта, по определению героини, «жалкая повесть» держит ее душу в плену.

Эпизоды фильма, репрезентирующие драматическое прошлое в Невере, не связаны хронологией. Они «инкрустируют» плоскость событий настоящего в Хиросиме сложным узором дискретных аудиовизуальных образов и поначалу едва уловимы. Так, впервые образ Невера вспыхивает случайно в разговоре героев на 16-й мин картины, связуя первую и вторую «главы», ночь и утро.

*Он;* Где ты была раньше?

*Она:* В Париже.

*Он:* А до Парижа?

*Она:* В Невере. Во французском городке Невере...

Буквально через минуту, когда она с любовью посмотрит на спящего в ее гостиничной постели японца, на экране «полохнет» мгновенный кадр-вставка (рука мужчины, неестественно откинутая за спину) как результат уподобления (японец лежит в той же позе). Взгляд героини быстро обратится в глубь себя и на мгновение она отстранится от окружающей реальности. Дальше пробегут как ни в чем не бывало еще несколько минут счастья здесь и сейчас. А потом снова Невер возвратится в резком монологе героини перед тем, как уехать на съемки:

*Она:* Невер — моя молодость, Невер — мое безумие... Я никогда не вернусь в Невер... По ночам мне снится Невер... Это было тотчас после войны... мало-помалу забылось.

Лишь в четвертой «главе» фильма на 36-й минуте начнут проступать более отчетливые внятные черты таинственного княжеского городка и существенные детали той далекой любовной истории. Весь эпизод выстроен как зеркальный парафраз первой вступительной

части картины. Только эротизм сцены более сдержан за счет крупных планов лиц героев. Ее монолог подкреплен аудиовизуальным образом города Невера, вернее «образом» счастья той любви. «Вьющаяся» быстрая мелодия сопровождает секвенцию свиданий: раз за разом фигурка героини устремляется вперед среди «уснувших» пейзажей — навстречу любви.

В пятой «главе» драматическая история любви в Невере получает окончательное оформление через предельную субъективацию «воспоминаний чувств» героини. Ее подсознание прорывается вовне живой болью минувшего, которое замещает собой объективную реальность: она обрушивает свои слова и эмоции не на японца, сидящего напротив за столиком, а на того немецкого юношу, «глаза которого забыла, руки которого забыла...». Придя в себя после долгого, психологически изнурительного монолога, она вдруг находит утешение, прильнув к груди японца: «Как хорошо порою не быть одной». Ее одиночество в этом мире поистине космическое, хотя она и окружена мужским вниманием. «...бедная девочка, ты умерла там — в Невере... от любви» — фраза-признание, фраза-приговор, утверждающая гибель (испепеление) души героини. Ее неприкаянное, бесприютное существование — вне дома — отчетливо означено в шестой части, когда она ночью возвращается в отель и тут же стремится прочь, останавливается и вновь бредет по пустынным коридорам к своему номеру. Здесь она, умывая лицо, как заклинание твердит одну и ту же мысль: «Видишь, я тебя забываю... Я уже забыла тебя». И в данной ситуации «Ты» — есть синтез образа обоих мужчин — возлюбленного из прошлого Невера и из настоящего Хиросимы. Хотя присутствие прошлого здесь выдает лишь музыкальная тема «Невер», но уже в следующей седьмой «главе» ночные улицы Хиросимы, светящиеся рекламными огнями, «сплетаются» с застывшими серыми площадями Невера. И эта же двойственность «зияет» в ее парадоксальной мысли: «Ты моя смерть, ты мое наслаждение».

Прошлое преследует ее так, как и японец, то исчезающий из пространства кадра, то внезапно возникающий прямо перед героиней. Он просит ее остаться в Хиросиме — в объятьях его любви предать забвению Невер. Ее молчаливые ответы поначалу «начинены» внутренним монологом («Бедная, жалкая девочка...»). Но потом все слова иссякают... Диалог ведут лишь музыкальные темы Невера и Хиросимы, то истаивая в потоке вокзального шума, то вновь кристаллизуясь в соперничестве за приоритетную роль.

В финальной десятой «главе» герои снова встречают утро в ее номере отеля, пристально глядя друг другу в глаза:

*Она:* Хи-ро-си-ма. Это имя твое.

*Он:* Да. А твое — Невер.

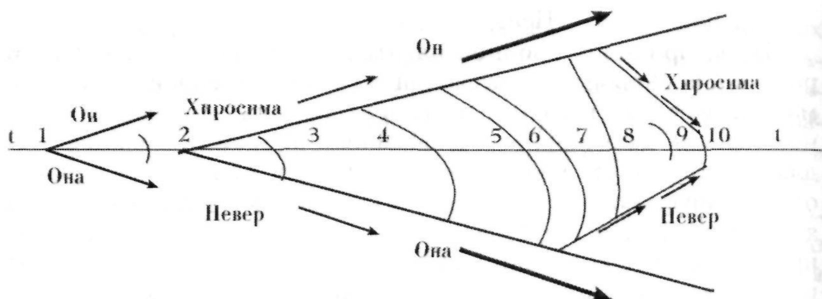
Итак, принципу двойной идентификации подчинен образ героя-японца. В процессе «разрастания» художественной ткани фильма этот персонаж все более нивелируется, отождествляясь в сознании героини с погибшим возлюбленным-немцем. Вследствие того для нее отсутствует альтернатива реальности, ибо по мере развития отношений с каким бы то ни было мужчиной (как в данном случае с японцем) героиня все более погружается в свое прошлое, через призму которого воспринимает настоящее. Прошлое болит, настоящее - безмолвствует. Она принадлежит этому прошлому безвозвратно. Все усилия прорвать этот кокон тщетны: образ Невера все отчетливее звучит, мерцает в Хиросиме.

Архитектоника фильма проясняется (равно как и смысл) постфактум — после просмотра картины целиком. Композиция явно расслаивается, подчиняясь двойственности поэтики фильма. Внешне на уровне взаимоотношений француженки и японца, как уже говорилось, преобладает экспозиционный принцип. Завязка осталась в предфильмовом пространстве, кульминация носит импульсивный характер и рассредоточена в 4-й и 5-й «главах» экранного повествования. Развязка экстраполирована практически на треть фильма и охватывает с 6-й по 10-ю «главы».

Однако на уровне репрезентации внутреннего конфликта героини именно элемент завязки характеризуется развернутой драматургией. Так, на пограничье первой и второй «глав» он впервые явлен в мгновенной визуализации прошлого. И только в пятой «главе» фильма причина внутреннего состояния героини получает толкование с точки зрения исходного мотива-завязки. Иными словами, завязка фактически встроена в кульминацию, что также структурно олицетворяет *пограничье* сознательного и подсознательного героини не только в их взаимоперетекании, но и манифестной субъективации окружающей действительности: внутреннее душевное пространство поглощает пространство события, прошлое — настоящее. Что касается развязки, то на данном уровне ее нет, ибо внутренний конфликт героини не находит разрешения.

Общее развитие действия в фильме представляет аналогию интерференции, когда в одних точках художественного пространства образно-смысловые волны усиливаются (2, 4, 5, 8, 10), а в других, наоборот, ослабевают (1, 3, 6, 7, 9). Соответственно вся эстетическая система фильма приобретает зыбкость, что приводит к завершению фильмического изложения на «неустойчивой ступени».

Исходя из сказанного, можно попытаться воссоздать ромбовидную структуру фильма:




✓ t — ось времени, на которую могут быть нанесены, спроецированы «главы» картины — 1, 2, 3,.. 10 как сегменты настоящего;

▾ восемью искривленными «перпендикулярами» обозначена интенсивность проникновения прошлого (Невер) в настоящее (Хиросима);

✓расходящиеся стрелки олицетворяют ломаную траекторию сначала отдаляющихся, а затем раздваивающихся ветвей: герои Он-японец и Она-француженка отдаляются, а образы-города Невер и Хиросима, наоборот, все более сближаются, взаимопроникают.

Кинопроизведение А. Рене «иллюстрирует важный структурный принцип: развитие действия движется к кульминации, представляющей собой наиболее полное выражение темы; поэтому после достижения кульминации действие развиваться дальше не может. Но именно это пытаются делать авторы фильмов, посвященных чувству неудовлетворенности или отчужденности: в своем техническом построении они исходят из того, что внутреннее развитие темы и субъективное состояние персонажей важнее, чем то, что с ними происходит, то есть важнее развязки или результата их реального жизненного опыта» [33, с. 442].

Изобразительная стилистика фильма основывается на антонимичности крупных планов лиц (женского и мужского) и визуально-пластическом противопоставлении городов. Если Хиросима — это театр жизни, то Невер — театр памяти. Хиросима представлена хроникой трагических событий 1945 г. и динамикой современности. Ее образ тяготеет к поэтико-документальному воплощению, будто подчиняясь эстетическим приемам *Cinema-Vérité*. Невер, напротив, дан в статике воспоминаний. Его поэтико-живописный образ лишен развития и приоткрывается постепенно, словно японская картина макимоно — развертывающийся свиток. А. Рене признается, что в съемках Невера стремился создать ощущение призрачности, ложной перспективы. «...мы старались избегать конкретных деталей. Изображения, полученные нами при съемках короткофокус-

ным объективом, создают впечатление, будто движение почти замедленное» [33, с. 441].

Контрастность черно-белого колорита логично встраивается в общую художественную систему фильма. Однако главным цветом здесь является серый. Многообразием его оттенков «вылеплен» рельеф самых первых кадров картины (музыка тел), а также — эпизоды-воспоминания и «туманность» Невера.

Звуковая палитра фильма чрезвычайно насыщена и сложна. Все компоненты (шум, слово, музыка) функционируют в жестких взаимосвязях между собой и с изображением. Так, первая «глава» сопровождается сначала исключительно музыкой, затем к ней подключается вербальный элемент и позднее — шумовой. Вторая и третья «главы» выводят на первый план многообразие звуков окружающей действительности: перезвон колоколов, гул моторов, смех, топот и др. Четвертая и пятая части фильма снова акцентируют музыкальный элемент. Шестая — возвращает многоголосие шумов (стук каблуков, звон цикад и пр.) и инициирует «ущемление» вербального спектра в пользу молчания. Заключительные «главы» картины наполняются диссонансным звучанием всех слагаемых компонентов.

Словесный текст (автор М. Дюрас) поэтичен и отчетливо ритмизирован в традициях «белого» стихосложения. Вербальные рефрены «резюмируют» основные периоды смыслообразования. Семантика фраз соответствует взаимопроникающей двойственности образной природы фильма.

Музыкальная драматургия фильма (композиторы *G. Delerue, G. Fusco*) объединяет три основные темы, отличающиеся живым изобразительным характером. Первая — тема героини — довольно напряженная в соединенном звучании струнных и духовых, характеризуется резковато-пронзительными неустойчивыми пассажами. Особенно выразительно экспонирована в первой и заключительных «главах» картины. Вторая — тема Хиросимы — вбирает восточные мелодии в соединении с японским вокалом. Третья — тема Невера — представлена в жанре вальса.

Музыкальные «голоса» городов сначала синхронизированы с их визуальными образами. Затем смещаются — звучат каноном, слегка опережая соответствующее изображение (например, в 7-й «главе»). Потом вклиниваются контрапунктом: музыкальная тема Невера в пластический образ Хиросимы и наоборот («глава» 8). В 9-й «главе» и вовсе сливаются, растворяясь вместе с темой героини в общем художественном пространстве фильма.

В кинопроизведении «Хиросима, моя любовь» автор уравнивает две разномасштабные трагедии — в Хиросиме и в Невере. Расправа над Хиросимой и расправа в Невере над немецким солдатом в 1945 г. приведены в фильме к общему знаменателю, исходя из соответствующего исторического контекста — Япония и Германия выступали союзниками во Второй мировой войне (т.е. жители Хиросимы и германский солдат олицетворяли образ врага). Однако философским основанием для такой «гиперболизации» является простая истина: гибель людей не измеряется количественными параметрами. Иными словами, в этой сфере не срабатывает диалектический закон перехода количества в качество. Убийство одного или тысячи (что цинично именуется статистикой) для любящих есть всегда уничтожение единственного.

Атомный взрыв разрушил огромный город и воздействовал на судьбу целого народа. Трагическая любовь к немецкому солдату (оккупанту) испепелила душу героини — воздействовала на судьбу отдельного «маленького» человека. При этом итог той и другой трагедии диаметрально противоположен. Хиросима живет, восстанавливается. Невер замирает, пустеет, оставаясь в плену минувшего, равно как и внутренний мир героини, с этим городом отождествленной. А. Рене не только сопоставляет, но плотно переплетает эти темы. Порывая с хронологией, опуская мотивацию поступков героев, режиссер исследует феномен «непреодолимого влечения к прошлому, которое испытывает женщина» [33, с. 441]. В этой связи эквивалентным названием фильма «*Hiroshima mon amour*» могло бы стать «Хиросима, Невер».

### *2.2.2.5. «Пепел и алмаз» (1958, реж. А. Вайда)*

«Пепел и алмаз» поднимает тему бессмысленности братоубийственной борьбы, в которую вступают между собой поляки разных политических ориентаций. Действие фильма разворачивается в провинциальном городке 8 мая 1945 г. Главный герой Мачек (боец Армии Краевой), отстаивающий идею независимой Польши, противопоставлен коммунистической власти в лице Щуки, реконструирующей страну по модели СССР. При этом конфликт не носит прямого антагонистического характера ввиду сложной конфигурации противодействующих сил, а также по причине того, что определение координат внутреннего выбора человека «на лезвии» исторического перелома оказывается куда более драматичным, чем открытая схватка с противником. Для того режиссеру и понадобилось предельное сжатие событий в рамках одних суток и в

пространстве небольшого провинциального городка. Все основные действующие лица собраны под крышей отеля «Монополь» и одновременно разделены по зонам: фойе, банкетный зал, бар, жилые номера, туалетная комната.

Драматургия кинопроизведения основана на контрастном единстве образного взаимодействия, когда одна и та же ситуация расщепляется в перпендикуляре антонимического противосложения.

Повествование в фильме подчинено линеарному принципу. События нанизываются на сюжетную ось последовательно, однако сгущенность их во времени (одни сутки) и едва ли не одновременное «проведение» в двух параллельных тональностях (мажорной и минорной) придает нарративной природе фильма А. Вайды характер сложного переплетения.

Композиционно картину можно разделить на шесть основных частей:

| Экспозиция | Завязка | Развитие | действия | Кульминация | Развязка |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| (10 мин) | (13 мин) | (16 мин) | (23 мин) | (22 мин) | (11 мин) |
| Расстрел у часовни | Роковая ошибка | Новое/старое задание | Свидание с Кристиной | Убийство Щуки | Гибель Мачека |

Экспозиция представляет «расстановку сил» в Польше: «предчувствие гражданской войны». Молодые бойцы Армии Краевой из засады расстреливают автомобиль нового первого секретаря воеводских коммунистов пана Щуки. Однако вскоре выясняется, что совершенное нападение было ошибочным, и Щука жив, ибо проехал другой дорогой. Главный герой Мачек оказывается на исходной позиции, решая почти гамлетовскую дилемму — убить или не убить. Это «возвращение» в точку сюжетного отсчета служит в фильме завязкой. Мачек и пан Щука селятся в соседних номерах отеля «Монополь», разделенные не только горизонталью этажей, но разведенные историко-политической ситуацией на противоположные стороны баррикад. Каждый из них искренне переживает за судьбу страны, но видит взаимоисключающие пути ее развития. Этот вынужденный антагонизм приводит к трагическому разрешению — гибели обоих. Мачек все-таки совершает роковой выстрел (кульминация), но и сам мучительно умирает от пронзившей его пули (развязка).

Повествовательный слог А. Вайды в течение фильма претерпевает две модуляции. По мере развертывания действия и конкретные события, и отдельные пластические и аудиальные образы приобре-

тают сначала метафорическое, а затем — открытое символическое звучание. Причем темп этого нарративного восхождения чрезвычайно высок. Так, первая (экспозиционная) часть традиционно повествовательна: здесь доминирует пространство и время события. Вторая часть (завязка) все более отчетливо переводит рассказ в метафорический план. С третьей по шестую части образная фактура фильма настойчиво насыщается знаковыми элементами. А с момента убийства Мачеком пана Щуки каждый кадр кинопроизведения становится подчеркнуто символичным, «расплавляя» в семантической лаве не только фабульное основание, но и образы персонажей.

В основе эстетики фильма лежит «принцип октавы», когда одно и то же событие (или факт) представлено с двух крайних уровней — нижнего и верхнего, что изменяет не только его масштаб (соответственно величественный или ничтожный), но и значение (с «минус» на «плюс»). Это продекларировано уже в самом названии: пепел и алмаз имеют идентичную химическую формулу, однако совершенно противоположны по фактуре и свойствам.

Главные персонажи — Мачек и Щука — также слагают широко интервальную пару («октаву»). Оба поляки, антифашисты. Но Щука — пожилой коммунист с огромным объемом власти, а Мачек ему в сыновья годится и антикоммунист — боец Армии Краевой, подпольщик, — т.е. враг. Поэтому что для одного патриотизм, для другого — предательство. В фильме подобных смысловых противосложений множество: сопротивление / коллаборационизм; победа / поражение; банда / отряд.

Это же качество «октавы» присуще сквозной метафоре фильма — банкету, который организуется по поводу установления новой власти («Великого дня возрожденной Польши»). Однако для Мачека этот банкет — поминки по независимой Польше. Итак, банкет / поминки — это семантическая зона, где группируются претенденты на получение портфеля для управления страной. Лейттема банкета / поминок начинает свое последовательное развитие в завершении экспозиционной части картины, когда звучит фраза: «Нас пригласили на банкет», обращенная к акаевцам Мачеку и Анджею, которые, естественно, приглашением не воспользовались.

Во второй части банкетный зал презентован в праздничном убранстве и с гигантским столом в центре. Он укрыт белой скатертью, на которой выстроились шеренгой тарелки с островерхими накрахмаленными салфетками. Далее в четвертой части торжественная тональность лейттемы постепенно трансформируется в гротесковую. На банкет собираются почетные гости (советские офицеры, Щука), которых встречает пан Швенски, рассчитываю-

щий на карьерный взлет в ранг министра. Однако строгая иерархичная атмосфера разрушается внезапным вторжением в зал хорошо подвыпившего секретаря пана Швенски (Древновского) и незваного гостя — редактора Павлежека. Его «вольные» речи (намеки на демократию), вызывающе свободное поведение контрастируют с молчаливой серьезностью «судьбоносного» события, на котором должна выстраиваться конфигурация новой авторитарной польской власти. В пятой части фильма гротеск и вовсе перерастает в фарс. Секретарь Древновски, мерно шагая по столу, обдает почтенное собрание пеной из огнетушителя, а затем срывает скатерть. Грохот разлетающейся посуды заглушает возмущенно-недоуменные «всхлипы» гостей.

Метафорический образ банкета-«поминок» оттенен в фильме сходным событием — весельем в баре, где собралась рядовая публика: печальные статисты истории шумно радуются окончанию войны. Но и на этом празднике Мачек чужой. Еще накануне он четко знал, чего хотел и что хотят от него: погибнуть за родину. Но сегодня ночью, в первые мгновения мира, он вдруг почувствовал усталость — усталость от героизма. В душу героя закралось предвкушение иной жизни, где можно любить, а не умирать. «В эту особенную ночь прошлое встречается с будущим — и они садятся за один стол. Мачек Хелмицки ищет ответ на вопрос, как сбросить груз прошлого» [13, с. 94]. Образное решение этой встречи выражено в фильме через свидание Мачека и Кристины — девушки, работающей в баре «Монополя». Эта центральная сцена проходит пунктиром через четвертую и пятую части картины в две волны. Сначала герои уединены в номере Мачека. Но их интимное общение все равно разомкнуто в социально-исторический контекст. Оба одиноки — не в экзистенциальном, а в самом обычном жизненном смысле: нет никакой родни. И планов на будущее тоже нет — «меньше потерь!». Обобщенно-символическое звучание приобретают лица героев (влияние Бергмана?) в момент скупого откровения, ритмизированного широким монтажным слогом. Словно три глубоких вздоха, три протяжных монтажных кадра (около 50, 40 и 75 с) истаивают в серых ракордах. Крупные планы лиц Кристины и Мачека, навзничь «брошенные» по диагонали кадра, лаконичны и всеобъемлющи одновременно. Пластика естественной антропометрии (губы, нос и «перпендикуляр» глаз, бровей), составляя диагональную композицию кадра, отдаленно напоминает опрокинутый крест. Лица героев сначала «перетекают» друг в друга, затем «воссоединяются» в едином внутрикадровом пространстве. Причем это единственный случай в фильме, когда глаза Мачека «демаскирова-

ны», «обнажены». «Почему ты всегда носишь темные очки?» — спрашивает у него Кристина. «На память о неразделенной любви к Отчизне», — следует ответ.

Вторая волна сцены свидания еще более решительно уплотнена метафорами. Мачек и Кристина укрываются от дождя в разрушенном («израненном») костеле, где Распятие раскачивается головой вниз — «и это знак времени, для которого нет ничего святого, — подчеркивает режиссер. — Две фигуры под крестом (Кристина и Мачек. — Н.А.) — это всем известный мотив Марии и Иоанна, сопровождавших Христа до его последних минут на кресте» [13, с. 100]. Именно в этом эпизоде, читая надпись на старом надгробии, Кристина «озвучивает» сверхидею фильма: «Каждый раз с тебя, как со смолистой щепки, летят горящие куски. Сгорая, не знаешь, становишься ли ты свободным… Или только пепел останется… Или под пеплом окажется звездный алмаз — заря вечной жизни». «Ты — наверняка, алмаз», — адресует Мачек свой вывод Кристине. И с этого момента персонажи начинают функционировать в картине не только в качестве действующих лиц, но приобретают символическую окраску. Образ Кристины все отчетливее обозначает образ Польши, оказавшейся в 1945 г. между молотом и наковальней. Символически эта трагедия страны (замещение коричневого оккупационного режима красным) выражена в характерных чертах биографии Кристины: отец погиб в концлагере Дахау, мать — во время Варшавского восстания. Мачек же, как и тысячи ему подобных (например, семнадцатилетний сын Щуки Марек), будут брошены в топку истории, которая «пожирает человечество целыми поколениями» [54, с. 98]. Сыновья-изгнанники, сыновья-отверженные, которые так и не смогли ничего изменить, — «только пепел останется…».

Концентрация символических значений в пространстве костела достигает кульминации, когда Мачек срывает простыню-саван с тел убитых им по ошибке молодых польских рабочих. Крик-вой вырывается из груди героя, вмиг осознавшего себя Каином-братоубийцей. В этой точке замыкается вспять аллегорическая дуга — в экспозиционной части фильма акаевцы кощунственно расстреливают на пороге часовни пытавшегося укрыться от пули невинного поляка. Одновременно отсюда же стартует метафорический мотив савана: Мачек срывает простыню-саван с невинно убиенных братьев-поляков (69-я минута) // Древновски сдирает с банкетного стола скатерть-саван, символически предназначенный для Польши (76-я минута) // смертельно раненый Мачек стягивает с себя окровавленную простыню-саван (91-я минута).



Энергичную аллегорическую модуляцию образ польского флага приобретает в семантике простыни-савана, укрывающей Мачека

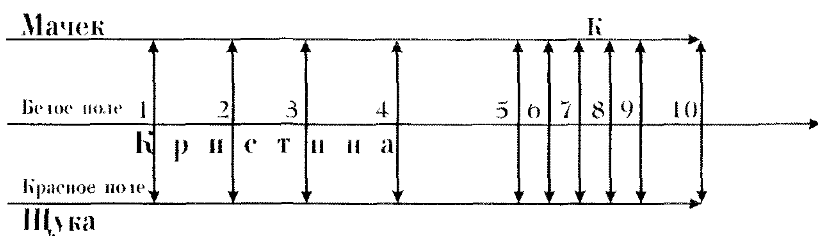
В плотный метафорический строй фильма также вплетен польский государственный флаг. Его тема начинается с бутафорского обыгрывания на банкете (53-я минута): два небольших бумажных флажка, декоративно укрепленные на стене банкетного зала, вытеснены на задний план кадра. Затем аналогичный предмет оказывается в руках резонерствующего редактора Павлежека, который по-детски весело им размахивает и выдвигает на первый план экранной композиции, устанавливая в стакане на столе. Энергичную аллегорическую модуляцию образ польского флага приобретает в многослойной семантике простыни-савана, укрывающей Мачека.

Подобное прочтение предложил А. Тарковский: «Герой фильма "Пепел и алмаз" умирает среди развешанных после стирки простынь, падая, он прижимает одну из них к груди — на белом полотне появляется пятно ярко-красной крови: красное и белое, польские национальные цвета» [13, с. 100]. И хотя А. Вайда иронизирует над богатым воображением русского коллеги: «На белой простыне в черно-белом фильме кровь может быть только черной» [13, с. 100], однако очевидно, что в пространстве сгущенного символизма заключительных сцен развязки пятно есть *знак* крови, а значит — *знак красного*. Тем более что драматургическое развитие образа флага на 93-й минуте фильма завершается переходом к буквальной репрезентации — портье развертывает настоящее полотнище и выходит с ним из фойе отеля. Однако, учитывая образно-семантический контекст эпизода, вряд ли можно оценить этот жест как победный — скорее этот «*вынос*» флага ассоциируется с прощанием.

Подобных метафорических арочных фигур, смыкающих через «переброски» дистанционного монтажа образно-смысловые значения, в фильме «Пепел и алмаз» великое множество. Например, автоматная очередь, выпущенная акаевцами в поляка на пороге часовни, вспыхивает серией огней у него на спине (1-я часть фильма). Эти же живые языки пламени как вечные огни задрожат от зажигалки Мачека в стаканах со спиртным в память о всех погибших ребятах (3-я часть фильма).

Или лейттема пули, которая представлена как слабая множественность и как единственная внезапно настигающая смертельная сила. Умелой твердой рукой Мачек заправляет пули в карабин // мягкой кистью руки Щука расставляет на столе пули, будто оловянных солдатиков. Оба — в своих номерах в отеле. Момент появления Кристины в номере Мачека (сцена свидания) сопровождается пластико-метафорическим аккомпанементом: герой незаметно на ощупь ищет одну скатившуюся на пол пулю. Кому она предназначена (себе или антагонисту) в этой противофазе любви и смерти?.. Роковая пуля безжалостно уничтожит и Щуку, и Мачека.

Исходя из всего сказанного, логично предложить в качестве образа-структуры фильма «Пепел и алмаз» государственный флаг Польши с его контрастным столкновением по горизонтали красного низа и белого верха:




1. Щука и Мачек
2. Отец и сын
3. Сопротивление и коллаборационизм
4. Патриотизм и предательство
5. Банкет // поминки
6. Отряд // банда
7. Победа // поражение
8. Полонез Огинского *a-moll II* полонез Шопена *A-dur*
9. Оккупация гитлеровской Германии *II* оккупация сталинского СССР
10. Пепел // алмаз

В этом символическом единстве противосложения представлены все главные действующие лица фильма, его черно-белая гамма, аудиальное решение с контрастным музыкальным компонентом, общее метафорическое звучание и единое знаковое поле. Более того, трагифарсовая интонация картины также подчинена этой художественной формуле.

Кульминационной вершиной фильма служит экспрессивный эпизод убийства Щуки. Мачек преследует Щуку на пустынной улице, обходит его, разворачивается и открыто стреляет в упор. И вдруг, неожиданно для себя, подхватывает под руки грузное, оседающее тело Щуки. Одинокие фигуры Мачека, олицетворяющего генерацию сыновей, и Щуки, представляющего поколение отцов, застывают сцепленными лицом к лицу. Эта скорбная символическая скульптура «предчувствия гражданской войны» контрастирует с победным историческим контекстом: черное небо озаряется огнями салюта — Германия капитулировала. Так победа и поражение слились воедино.

Изобразительная стилистика фильма подчинена жесткой фотографичности черного и белого с широким спектром серых тонов. «Раньше кино было равнодушно к материалу, из которого строилось изображение, кадр был весь забит фанерой, обклеен обоями, завешен какими-то драпировками. Словом, сплошное папье-маше. И снимали, конечно, в павильоне. И вдруг кинематографисты обратились к натуре, грязи, обшарпанным стенам, к лицам актеров, с которых содрали грим. Образ был проникнут другим чувством, жил другими ритмами...», — писал А. Тарковский, потрясенный фильмом «Пепел и алмаз» [13, с. 99]. Однако натуральность, жизнеподобие кинематографической фактуры, соответствующей историческому времени фильма (середина 1940-х годов), вступают «в конфликт» с обликом и костюмом Мачека (середина 1950-х годов). Тип акаевца был хорошо известен авторам картины и по литературе, и по собственному опыту: стройные парни, одетые в самодельный пиджак, галифе и высокие ботинки. А. Вайда намеревался привести облик актера Цыбульского в соответствие с таким прототипом. «Великая моя победа как режиссера состоит в том, что я этого не стал делать», — признается польский мастер экрана [13, с. 115]. Актер настоял на том, чтобы в художественном пространстве фильма оставаться самим собой: в неизменных темных очках, обтягивающих джинсах, короткой куртке и теннисных туфлях. В результате оказалось, что данное противосложение типажа и эпохи не только органично вписалось в общую поэтику картины, но сработало как знаковый элемент, «стерев» конкретно-исторические границы события (1945) и переведя его в универсальное измерение, действующее «на все времена».

Светотеневая пластика изображения наделена в фильме драматической экспрессией. Как и все другие художественные слагаемые, она приобретает метафорический и аллегорический статус в контексте того или иного события. Мучительная внутренняя борьба Мачека (убивать или не убивать Щуку) интенсифицирована динамикой светотеневых контрастов, то микшируемых в общем сумрачном пространстве гостиничного номера, то, наоборот, создающих напряженную орнаментику. В этом смысле чрезвычайно ярок эпизод в фойе отеля, когда Мачек скрывается под резной металлической лестницей, по которой спускается Щука. Ступени, так же как и оба персонажа, разделены / объединены геометрической вязью в духе древнегреческого меандра.

Финальные кадры картины также выразительно соположены по световой и теневой доминанте. Параллельный монтаж представляет протяженную сцену мучительной гибели Мачека в чередовании с последним танцем в баре отеля. Пронзительная ясность утра (смерть героя) замещается удушливой серостью герметичного пространства бара, ставшего аллегорией Кабинета восковых фигур. Здесь под звуки полонеза перемещаются застывшие люди-«манекены», и этот танец теней (макабрический балет) есть бал смерти. Характерно, что музыкальный компонент в данном случае также активно трансформирован. А. Вайда сталкивает в одном событии два полонеза — мажорный Шопена (*A-dur*) и минорный Огинского (*a-moll*, известный как «Прощание с Родиной»). При этом мажор звучит ложной бравадой в фальшивом исполнении расстроенного оркестра, а тихий голос сменяющего его минора сопровождает конец бала и вынос флага. В аудиально-визуальном единстве «хмурого утра» на экране проступает образ прощания — серая мгла опустевшего фойе отеля замещается пронзительно-экспрессивным финальным кадром: Мачек, корчась от боли, умирает в беспомощной эмбриональной позе на гигантской свалке — современной Голгофе для вечно «распинаемого» мессии. По-детски жалобные всхлипы Мачека заглушает равномерный гул уходящего поезда — символа прошедшей мимо жизни.

Еще одна знаковая шумовая фигура звукового образа фильма — чеканный топот колонн советских солдат — символизирует нашествие (новую оккупацию Польши). В структуре фильма этот звуковой «сигнал» отбивает начало 2-й, 3-й, 4-й и 5-й частей, остинатно объединяя зону развития действия от завязки до кульминации. Причем, и эта деталь подчинена собственному драматургическому развертыванию, расширяясь в выразительных элементах соответственно нарастающей амплитуде композиционных переходов. Так, если в начале 2-й части обезличенный строй советских солдат марширует по

улице, то в начале 3-й и 4-й — рев въезжающих на тротуары танков «аккомпанирует» фразе акаевца Анджея: «Ни за что погибли невинные люди» и стартующему банкету-«поминкам». В начале пятой части выбежавшие из отеля Мачек с Кристиной останавливаются под незримым напором новой группы советских солдат, уже не только идущих монолитным шагом, но бодро исполняющих строевую песню. «Жизнь не безопасна», — задумчиво бросает им вслед Мачек.

Несмотря на отчетливые болевые акценты социально-исторической драмы послевоенной Польши, А. Вайда не уподобляет свое кинопроизведение политическому памфлету. Он выстраивает сложный полифактурный символико-метафорический образ отчаянной схватки человека с Историей, которая, по меткому замечанию Сартра, наваливается и раздавливает его всей своей тяжестью. История предстает в фильме «Пепел и алмаз» как непредсказуемый и абсурдный механизм, который манипулирует человеком, не оставляя ему шанса распорядиться собственной судьбой, не говоря о судьбе страны.

Размышление режиссера обретает обобщенный характер: судьба личности в ситуации особой социальной угрозы, судьба народа и история, природа подвига и патриотизма. «Пепел и алмаз» А. Вайды предельно эмоционален, романтически взволнован. Не случайно после варшавской премьеры фильма в кинотеатре к исполнителю главной роли З. Цыбульскому «подошел немолодой мужчина, положил руки на плечи, долго его рассматривал, а потом сказал: "Вы живы!" [13, с. 124].

### *2.2.2.6. «Скромное обаяние буржуазии» (1974, реж. Л. Бунюэль)*

Сюжет: респектабельные приятели собираются пообедать, но всякий раз их трапеза, едва начавшись, прерывается неожиданным поворотом событий. Основной круг персонажей составляют посол «Республики Миранда» Рафаэль Акоста, господин Андре Синешаль с супругой, господин Франсуа Тьерни с супругой и ее сестра мадемуазель Флоранс. Их характеры не индивидуализированы. Герои — представители современного режиссеру (1970-е годы) буржуазного сословия, запрограммированные соответствующей идеологией, обычаями, мифологией. Как нередко случается в фильмах Л. Бунюэля, конфликт из области сюжетной, где он предельно банализирован (невозможность осуществить ритуал званого обеда), переведен на семантический уровень и «расщеплен» через призму социально-психологического фактора. Именно повествовательная специфика картины «Скромное обаяние буржуазии» с ее последовательным взламыванием линеарности, изменчивостью направлений и субъектов ведения

рассказа служит главным эстетическим козырем. Фильм — типичный образец сюжетосложения, при котором в качестве конструктивного драматургического принципа используется аттракцион, т.е. эпизод-микросюжет, притягивающий внимание своей исключительностью, невероятностью или парадоксальностью. Являясь частью фильма, он естественно подчинен сквозному действию, но одновременно обладает художественной самодостаточностью и служит инструментом образного возведения в степень, многократно умножая эстетическую силу кинопроизведения. Такой бунюэлевский «монтаж аттракционов» определяет нарративный строй картины «Скромное обаяние буржуазии». При этом внешние драматургические параметры довольно однообразны: сквозное событие — несостоявшийся обед; место события — преимущественно дом супругов Синешаль; устойчивость группы действующих лиц. Однако именно подобная «наружная» константность как раз и позволяет удерживать будто стальными обручами многочисленные самодостаточные эпизоды-микросюжеты.

Аналогичное строение присуще композиции фильма: внешне она жестко структурирована, а изнутри раздроблена витиеватостью соподчинений слагаемых элементов. Фильм выразительно разделен на три части. Между ними проведена отчетливая граница в виде пластического рефрена — дороги, по которой быстрым шагом движутся главные герои.



Дорога: пластический рефрен и символический постскриптум («путь ниоткуда в никуда»)

Первая часть А (протяженность около 27 мин) решена как последовательное изложение четырех крупных эпизодов (по месту события):

1) дом господ Синешаль, куда поздно вечером прибывают четверо друзей, и обнаруживается, что хозяева их ждут на обед лишь на следующий день;

2) ресторан, куда компания отправляется поужинать, но выясняется, что владелец внезапно скончался;

3) посольство, где Рафаэль, Андре и Франсуа осуществляют «операцию» с наркотиками, но главное — Андре Синешаль приглашает друзей на обед;

4) дом господ Синешаль: снова приезд друзей, аперитив без хозяев дома и паническое бегство гостей; появление епископа, который нанимается садовником «по профсоюзному тарифу».

Вторая часть В (протяженность около 42 мин) имеет более сложную структуру. Здесь линеарность повествования постоянно нарушается многочисленными отступлениями: воспоминаниями, рассказами, сновидениями. Причем их пересечения образуют витиеватые конструкции из микросюжетов. Так же как и в первой части, но с гораздо большей степенью затруднения, здесь условно можно выделить четыре крупных эпизода (по месту события):

1) кафе, где три дамы (мадам Синешаль, мадам Тьерни и Флоранс) не смогут попить ни чаю, ни кофе, но зато выслушают страшный рассказ молодого лейтенанта о жестоком преступлении, совершенном им по мистическому навету рано умершей матери;

2) посольство: внезапное появление господина Франсуа Тьерни с приглашением на обед от Синешаль прерывает назначенное свидание мадам Тьерни и Рафаэля; после отъезда супружеской пары в апартаментах посла оказывается девушка-террористка, которая давно следит за Рафаэлем с целью покушения. Между ними как социальными антагонистами разворачивается бунюэлевская дуэль;

3) дом господ Синешаль: приглашенные гости рассаживаются за обеденным столом, однако прибывшая рота военных нарушает благообразную изысканность трапезы; молодой солдат рассказывает свой сон «царство мертвых», а полковник приглашает компанию к себе на обед;

4) *(от противного) — спальня супругов Тьерни:*

4.1) «дом полковника» — герои оказываются за столом на театральной сцене в переполненном зрителями зале — пробуждение Андре Синешаля;

4.2) «дом полковника» — ссора Рафаэля и хозяина дома, выстрел посла;

4.3) пробуждение Франсуа Тьерни.

Третья часть С (протяженность около 24 мин) целиком приобретает характер фантасмагорического аттракциона, который окаймлен, на первый взгляд, условными границами дома господ Сине-

шаль, но развязка позволяет сделать иное заключение *(от противного) — спальня Рафаэля Акосты*:

1.1) дом господ Синешаль: епископ работает в саду, мадам Синешаль приглашает его на обед;

1.2) епископ «отпускает грехи» старому садовнику;

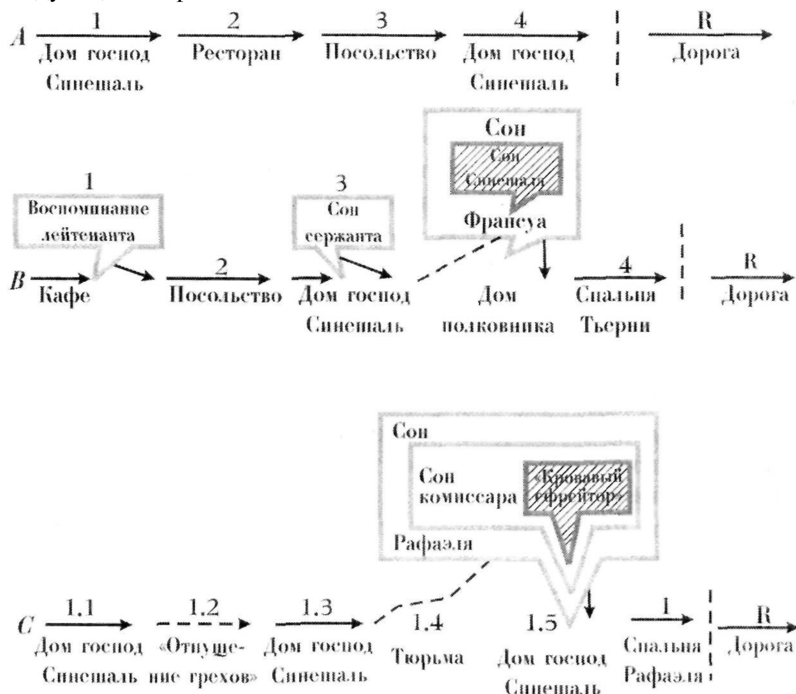
1.3) знакомая компания тем временем рассаживается за обеденным столом, однако нагрянувшая полиция всех арестовывает;

1.4) комиссариат (тюрьма): история «кровавого ефрейтора» как сон комиссара полиции; телефонный звонок министра и освобождение из-под стражи обаятельных буржуа;

1.5) в доме господ Синешаль компания привычно устраивается за столом, подают горячее, но врываются гангстеры и расстреливают всех...

1. ...пробуждение посла Рафаэля Акосты. Он с криком, «защищаясь от пуль», подскакивает в постели посреди ночи и затем устраивается на кухне, с наслаждением поглощая остатки ужина.

Итак, схематически композицию фильма можно представить следующим образом:



A, B, C — три части фильма. В масштабе всей картины первая часть A служит экспозицией и завязкой. Вторая B — развитием действия. Третья C — кульминацией со стремительным разрешением. Обособленно в каждой части можно вычленить все эти традиционные композиционные зоны. Эпизод дороги, замыкающий каждую часть, служит своеобразным символическим постскриптумом («путь ниоткуда в никуда»). «Надстройки» воспоминаний и сновидений играют важную формообразующую роль, взламывая линеарный ход повествования. Штрихом («сон Синешаля», «кровавый ефрейтор») выделена «сердцевина» — точка, из которой ведется рассказ как бы перпендикулярно горизонтали сюжетосложения по принципу геральдической модели. Таким способом Л. Бунюэль вводит в нарратив элементы структурно-повествовательной инверсии, все более стирая от части A к части C границы реальности и ирреальности происходящего. Явь последовательно и неуклонно растворяется в сновидениях, а ситуации, в которых оказываются персонажи, все отчетливее обнажают свою абсурдность.

Поначалу (часть A) такого рода ощущения довольно быстро угасают в связи с гротескной тональностью. Но далее (в части B и особенно — C) неадекватность реальности становится очевидной. Поэтому лишь по окончании картины все мгновения «сбоев» и несоответствий как визуальных, так и вербальных кристаллизуются с новой силой.

В первой части (A) ситуация «незваных» гостей, приглашенных на обед Синешалем, быстро приобретает характер недоразумения, которое легко разрешимо. Важный пластический акцент (мадам Синешаль отправляется с друзьями в ресторан едва ли не в пеньюаре) также быстро микшируется новыми странными перипетиями. Посол «Республики Миранда» Рафаэль служит наркокурьером, а епископ «по-совместительству» нанимается садовником в дом господ Синешаль. При этом восклицание «Обыскать дипломатический багаж... Немыслимо!!!» или «профсоюзный тариф» для оплаты священнику отнюдь не выглядят абсурдными сами по себе, но аномальны именно в сюжетно-текстуальных связях.

Во второй части (B) также с первого эпизода заявлен алогизм: в кафе в разгар летнего дня нет никаких напитков — ни кофе, ни молока, ни настоя трав. Далее сюжетные ходы приобретают все более изощренные вариации самоопровержений. Так, Франсуа Тьерни, увидев жену выходящей из спальни Рафаэля, совершенно естественно принял ее объяснение о том, что таким образом она передала послу приглашение на обед. Или Рафаэль, великодушно отпустивший девушку-террористку из своих посольских апартаментов, подал сигнал для ареста ее при выходе на улицу. Военные затягива-

ются самокрутками с марихуаной, а «потом бомбят собственные войска». Рафаэль Акоста признается в ненависти к наркоманам, хотя под дипломатическим прикрытием ведет торговлю зельем. Кроме подобной ситуационной эквилибристики здесь много ироничных искажений широко употребимых выражений и слов: «эвклидов комплекс», «квазикола».

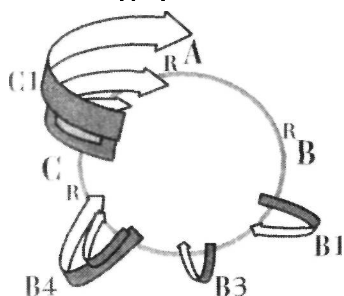
Третья часть (С) характеризуется выпуклостью «пограничных состояний» вздыбливающейся реальности событий. Епископ «отпускает грехи» умирающему старому садовнику, который когда-то убил своих хозяев — родителей священнослужителя. После необходимого христианского ритуала священник совершает акт отмщения — смертную казнь и... бесследно исчезает из повествования.

Арестованные буржуа отпущены на свободу, что лишь в кошмарном сне могло привидеться комиссару полиции. В «реальности» понадобился лишь телефонный звонок министра, чтобы завести механизм вертикали управления. Однако, когда министр начинает «растолковывать» комиссару по телефону необходимость освобождения из-под стражи Рафаэля Акосты и компании, голос его заглушает гул самолета. Когда, в свою очередь, комиссар отдает распоряжение об освобождении, его аргументация (как более мелкого чиновника) представлена стрекотом пишущей машинки. И на обоих «этажах» власти лишь размашистая жестикуляция — псевдозначительная у министра, суетливая у комиссара.

В третьей части фильма приобретают очевидность и сюжетную уплотненность абсурдистско-нигилистические фигуры. Молодая служанка Инесс в доме господ Синешаль оказывается старой: ее «летоисчисление» (52 года) находится в прямом противоречии с внешним видом. Столь популярное портретирование личности сквозь призму гороскопа здесь гротескно обнажено в формуле алогизма «Рыба под созвездием Стрельца: Рыба-Стрелец».

В целом в картине вывернуты наизнанку и предъявлены в своей нелепости самые разнообразные психологические «программы», социальные «стандарты», политические «движения», мифологемы, в липкую сеть которых погружены общество и человек. Тут леворадикальные устремления молодежи (девушка-террористка, ведущая «охоту» за Рафаэлем; юноша, подвергаемый пыткам со стороны «кровавого ефрейтора») сталкиваются с циничной снисходительностью власть придержащих. При этом ни те, ни другие у Л. Бунюэля не получают искупления: их корпоративные интересы, клановый характер деятельности в конечном итоге идентичны. Если они поменяются местами, в социальном механизме управления ничего не изменится — верх останется олицетворением права сильного, низ — права слабого.

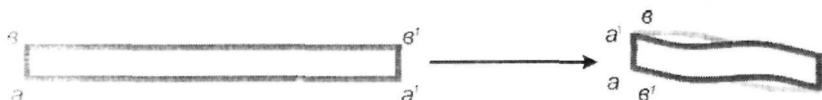
Итак, из изложенного очевидно, что структура фильма «Скромное обаяние буржуазии» основывается на принципе рондальности: *ARBRCR*




A-B — первая часть;
B-C — вторая часть;
C'-A — третья часть;
R пластический и символический рефрен (дорога);
стрелки: **B1** — *рассказ-воспоминание* лейтенанта; B3 — рассказ-сон солдата; B4 — «удвоенный» сон Франсуа Тьерни (Андре Синешаля), **C1** «утроенный» сон Рафаэля (сон комиссара (рассказ-воспоминание «кровавый ефрейтор»).

Как видно из схемы, рондообразность структуры в фильме словно возведена в степень за счет многочисленных «рондо»-сновидений и «рондо»-воспоминаний. Иными словами, «бег по кругу» (макросюжет) осложнен повторяемостью мотивов в отступлениях (микросюжетах). Например, рассказ-воспоминание молодого лейтенанта в кафе (B1) так же как рассказ своего сна молодым солдатом (B3), связан единым знакообразом умершей матери. Сон Франсуа Тьерни и «сон» Синешаля совпадают в своей экспозиционной части (B4). В результате финальный каскад снов (C1) приводит к заключению, что весь фильм есть сон посла Рафаэля Акосты, терзаемого (не без оснований) внутренними страхами (боязнь покушения, боязнь ареста и т.п.) и… банальным голодом.

Итак, «Скромное обаяние буржуазии» — *сновидение* голодного и нечистого на руку человека. Причем, по типологии 3. Фрейда, такого рода сон является «простым и незамаскированным исполнением желаний» [68, с. 318]. Отсюда — хитросплетения сюжетных мотивов, перетекание реальности в ирреальность, деформирование повествовательных конструкций, череда самоопровержений и искажений. В подобном случае подходящим образом-структурой фильма может служить лента Мёбиуса с ее вывернутостью: при склеивании двух противоположных сторон *ав* и *а в'* прямоугольника соответственно совмещаются $a^1$ *в* и *в а*.




Аттракционный характер бунюэлевских сюжетных шагов в «Скромном обаянии буржуазии» оттеняется простотой киноязыка: преобладанием средних и общих планов, нейтральных ракурсов, значительным снижением художественной функции музыки. При этом камера подвижна, пластична и легка.

Символико-метафорический надтекст фильма, как обычно у Бунюэля, лишен утонченной поэтичности, ибо слагается в рамках жанра брутальной комедии. Однако семантический строй каргины имеет твердое социально-культурное основание. Кулинария, еда, застолье, трапеза — один из важнейших дифференцирующих факторов во французском обществе, презентируемом в данном экранном произведении. Философ Р. Барт в работе «К психосоциологии современного питания» (1961) пишет: «пища служит знаком не только определенных тем, но и определенных ситуаций, то есть в конечном счете определенного образа жизни, она его не столько выражает, сколько афиширует... Питание есть поведение, которое заходит дальше своей прямой цели. С помощью пищи француз переживает какую-то неразрывную связь со своей нацией; через многочисленные опосредования способ питания позволяет ему каждодневно погружаться в собственное прошлое, веровать в некую алиментарную сущность Франции... В современной Франции ассоциативная сфера пищи переживает мощную экспансию: пища включается во все более и более длинный перечень конкретных ситуаций. В общем и целом такая адаптация осуществляется во имя гигиены и растущего благополучия; но... в реальности пищевой продукт обязан также обозначать и собственно ситуацию, в которой он потребляется; у него есть как питательная, так и протокольная значимость. Так вот его протокольная значимость все более и более преобладает над значимостью питательной, поскольку потребности, как ныне во Франции, уже удовлетворены. Можно сказать иначе: в современном французском обществе пища все время тяготеет к превращению в ситуацию» [7, с. 374-377].

Действительно, в картине «Скромное обаяние буржуазии» пища включена в ритуал гостеприимства, который начинается с официального приглашения и продолжается в угощении аперитивом непосредственно перед застольной трапезой. Всякий раз званые (и незваные) гости, так же как и зритель, получают подробное меню предстоящего обеда. В ответ собравшиеся демонстрируют утонченность вкуса и знание правил сочетания и потребления напитков и блюд. В этом смысле показательна сцена «Как нельзя пить мартини» (эпизод А4).

...И тем не менее обед — это прежде всего светская беседа о пустяках, когда гости задают друг другу вопросы, не проявляя особого интереса к ответам.

#### *2.2.2.7. «Чужая бацькаўшчына»(1982, реж. В. Рыбарев)*

Действие фильма происходит на территории Западной Беларуси в преддверии Второй мировой войны. Сюжет строится с опорой на

две главные линии: мелодраматическую («ранняя вдова» Алеся) и социально-историческую (начинающий поэт Митя). Картина снята по мотивам одноименного романа В. Адамчика, но в экранном произведении В. Рыбарева более отчетливо акцентирована именно социально-историческая ветвь за счет перераспределения ведущей роли действующих лиц. В романе главный персонаж — Алеся, в фильме — ее младший брат Митя Корсак, через внутренние монологи которого формируется основная канва рассказа. Конфликт соответственно также расслаивается на локальный (частная жизнь Алеси) и масштабно-аллегорический (жизнь народа, страны). Но смысловая его «сердцевина» — земля. Для Алеси — это усадьба, где она хозяйничает на правах невестки, но не владельца. Для Мити — это Родина, где он не находит полнокровной свободной широты дыхания.



Чеся: олицетворение Беларуси, светлой, теплой и ускользающей

Киноповествование тяготеет к линеарности: события последовательно представлены в естественном цикле поздней осени, зимы, весны. Лишь одно отступление-воспоминание (лето) значимо выбивается из единой ленты времени — исповедальный рассказ старой Мондрихи (свекрови Алеси). Однако пунктирный характер изложения обособляет каждый эпизод и придает дискретность общему сюжетному развертыванию, которое тем не менее стягивается в единую образно-семантическую «воронку» благодаря месту действия. Дом (круг первый), вёска (круг второй) и местечко (круг третий) встроены друг в друга, смыкая довольно

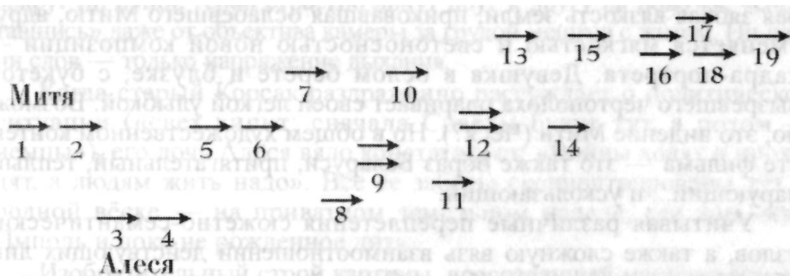
разрозненные эпизоды (их можно вычленить около 19) в единое художественное пространство:

1. Пролог (подросток Митя оцепенел при виде мучительной гибели коня-кормильца и рыдающего отца).
*2. Местечко:* Митя и Царик (проба пера «Вёсачка мшая, родная хутка ужо будзеш свабодная...»).
3. *Вёска*: дом Мондрихи — ужин (Алеся, Евка, молотьбиты).
4. На мельнице — Алеся и молодой молотьбит Имполь («Жить будем вместе, и земля будет наша»).
5. *Местечко:* Митя и Царик («Кто мы?..»).
6. *Местечко:* корчма — Митя и Литовар (война приближается).
7. *Вёска*: родной дом — отец (старый Корсак) бранится (был обыск).
8. *Вёска*: дом Мондрихи — Алеся и Имполь («Дай Бог вам счастья и здоровья»).
9. *Вёска*: родной дом — отец, Митя, Алеся («Мир кипит как в горшке» // «Может, до нас и не дойдут»).
10. *Местечко:* Митя и Чеся («Ты такой способный, жаль, что не учишься дальше»),
11. *Вёска*: дом Мондрихи (Алеся: «Надо землю переписать... на меня» // свекровь: «Нет»).
12. *Вёска*: родной дом — отец бранится на Алесю (сплетни ходят по деревне).
13. *Местечко:* железнодорожная станция (гибель Литовара).
14. *Вёска*: дом Мондрихи — смерть Мондрихи.
15. *Местечко:* Митя (арест Царика).
16. *Веска:* родной дом — отец бранится на Митю (вызов в полицию).
17. *Местечко:* полицейский участок (допрос Мити).
18. *Вёска*: крестины, посевная (Имполь и Кристина).
19. *Местечко:* вокзал — отъезд Мити.

При всей раздробленности и усложненности повествовательной траектории узловые элементы композиции довольно очевидны: 1 - пролог; 2, 3 — экспозиция; 4,5 — завязка; 6-16 — развитие действия; 17, 18 — кульминация и развязка; 19 — эпилог.

Две основные сюжетные линии (Митя и Алеся), развиваясь параллельно, практически не пересекаются, за исключением 9-го, 12-го и 16-го эпизодов, когда брат и сестра встречаются под крышей родного дома. В образе Мити выражено экстравертное мужское начало («Не только, говорят, мира, что в окне») территория его сущес-

твования максимально расширена: местечко. Алеся — наоборот, олицетворяя интровертное женское начало («Войны ходят и проходят, а людям жить надо»), постоянно представлена в границах дома (отцовского либо свекрови Мондрихи).




Драма Алеси — жизнь без любви. Вышла замуж как сосватали, муж рано умер, а на плечах осталось хозяйство, старая свекровь и ее немая дочь Евка. Шанс изменить судьбу: брак с молодым заезжим Имполем и наследование усадьбы Мондрихи — оказался призрачным. В определенной мере судьба Алеси отражается в судьбе ее свекрови. Мондриха в юности пережила стремительное счастливое лето любви с заезжим бригадиром Гарасимцом. Плод того запретного чувства — одинокая немая Евка.

Драма Мити — невозможность «мир переиначить». Будучи сыном своей земли белорусской, он тем не менее чувствует себя ее пасынком — птицей без гнезда. Его отъезд (эмиграция) — неизбежный итог попытки противостояния исторической традиции, закрепленной столетиями. Кульминационная сцена в полицейском участке (17) выразительно демонстрирует роковую сущность заклинившего для Беларуси Хроноса. Допрос Мити ведут начальник управы (поляк, чужой, оккупант) и полицай (свой, местный). Однако первый — пассивен, второй — воинственен. В результате «высоковольтное» конфликтное напряжение возникает между *своими* — полицаем и Митей. Сначала они обмениваются короткими хлесткими фразами:

*Полицай:* Это из тех, кто все ищет Беларусь.

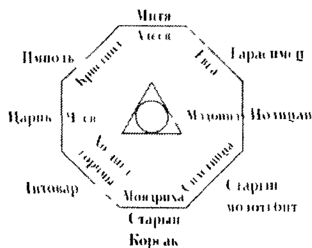
*Митя:* А что ее искать. Она — под ногами.

*Полицай:* Именно — под ногами. Ибо наверху не была и никогда не будет! — после чего наносит резкий удар в лицо молодому человеку и, свалив его со стула, начинает методично, беспощадно врезаться сапогами в беспомощно скорчившееся тело.

Избитый Митя, спотыкаясь и падая, бредет по черной весенней пахоте, в то время как его сестра Алеся, обессиленная от жгучей

боли предательства Импоня, шепчет: «Съел жизнь...» Однако вряд ли эти слова адресованы кому-либо конкретно. Звучат они словно приговор судьбы — рок (лёс) съел жизнь. Эта вербальная фигура дистанционным монтажом сплетена с фигурой пластической. Сырая зябкая вязкость земли, приковавшая ослабевшего Митю, вдруг сменяется мягкостью и светоносностью новой композиции — кадра-портрета. Девушка в белом берете и блузке, с букетом вызревшего чертополоха одаривает своей легкой улыбкой. Возможно, это видение Мити (Чеся?). Но в общем художественном контексте фильма — это также образ Беларуси, притягательный, теплый, чарующий... и ускользающий.

Учитывая различные переплетения сюжетно-семантических узлов, а также сложную вязь взаимоотношений действующих лиц, образ-структура фильма «Чужая бацькаўшчына» может напоминать многогранник, по внешним сторонам которого размещен ряд основных мужских персонажей, а по внутренним — женских.




Треугольник в центре мелодраматический жанровый компонент (Импоть, Алена, Кристина)

Круг (сердцевина) — семантический образ Беларуси

В фильме «Чужая бацькаўшчына» предельно (для советского периода начала 1980-х годов) заострена корневая проблема белорусов — национальная самоидентификация. В диалогах с Митей Царик размышляет на эту парадоксальную тему: «Кто мы? Одни говорят — поляк, другие — белорус». Естественно, в то время, когда создавалась картина, невозможно было пресловутую дихотомию белорусского самосознания довести до внятного прямого звучания: одни говорят — поляк, другие — русский, и лишь единицы считают себя белорусами. Характерный пример такого странного положения дел приводит Царик: учитель-белорус по-белорусски не читает («Гордится, что от своего отрекся») и советует Мите: «Про страх забудь. Живи своими мечтами, надеждами своими живи».

В целом фильм В. Рыбарева удивительно точно презентует специфику менталитета белорусов: затаиться, может, лихо и не зацепит. «Подполье» существования в ленте передано как ситуационно, так и через пластику изображения. Например, конспиративное знакомство Мити и Царика происходит в угрюмом «котловане» котельной. А «неу-

молимая» хозяйка корчмы при выгодной рокировке посетителей достает из укромного места запрещенную к торговле, но испрашиваемую Лиговаром выпивку. Показательна в этом отношении также сцена любовного сближения Алеси с Имполем. В застывшем зимнем лесу, где вокруг ни души, герои страстно льнут друг к другу на повозке, «спрятавшись» даже от объектива камеры за грудой мешков с житом. Ни лиц, ни слов — только напряжение дыхания.

Когда старый Корсак раздраженно рассуждает о политической ситуации («свет кипит: сначала Советы будут тут, а потом — немцы»), его дочь Алеся вяло констатирует: «Войны ходят и проходят, а людям жить надо». Все ее заботы сконцентрированы тут, в родной вёске — на приватном земельном наделе, где дом, муж Имполь и пока не рожденное дитя.

Изобразительный строй картины, воссозданный мастерством художников Е. Игнатьева, А. Верещагина и оператора Ф. Кучара, также экспонирует менталитет и понурое мироощущение белорусов. Герои «спрятаны» в ограниченном затемненном пространстве старых изб, подслеповатые окна которых контражуром оттеняют силуэты персонажей. Их лица и голоса (так же как мебель или утварь) едва различимы в «замутненном» интерьере. «Широкоугольный объектив протискивается из угла в угол, подолгу застывает на общих планах...» [12, с. 271]. Пейзажи также унылы: здесь солнце будто не выходит из-за туч, не согревает землю и людей. Ритм едва пульсирующей жизни (словно в глубине колодца) поддержан поэтико-документальной стилистикой воссоздания реальности. Мощеные улочки местечка, металлический ритм железнодорожного вокзала, неказистая автобусная стоянка, сгорбленные хаты, проселочное бездорожье — все это зябкое пространство повседневности заполнено правдивостью фактуры. Вкрапление точных деталей — предметов быта, костюмов — в сочетании с искусным фотографическим исполнением (как на дагерротипах) привносят в картину «запах» достоверности.

Низкий ключ освещения, глухой коричнево-серый колорит утяжеляют пластическую сферу фильма, но не отменяют суровой красоты воссоздаваемой на экране жизни. Строгая графика кадра, напряженная светотеневая партитура способствуют документально-художественной реконструкции времени и пространства.

Аналогично выстроен и звуковой образ фильма. Здесь ограниченная шумовая палитра сплетена с ретромузыкальными вкраплениями и стихотворными строками М. Богдановича. Но главный выразительный элемент — речь. Белорусский и польский говор превращен в естественный внутренний «кровоток» всей аудиовизуальной ткани экранного произведения В. Рыбарева. В то же время *беларускамоуны* игровой фильм «Чужая бацькаушчына» стал

редким исключением в потоке «русскоговорящих» лент «Беларусьфильма». Но более ценным явилось то, что авторы картины создали портрет белоруса с его пассивной созерцательностью и покорным ожиданием.

Сила образной типизации в фильме подчиняет сюжетные события логике философско-эстетического обобщения, когда «чужой бацькаушчынай» становится собственная, родная земля.

# 3. СОВРЕМЕННЫЕ НАУЧНЫЕ ПОДХОДЫ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЭКРАННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

## *3.1. Компаративный метод*

*Comparative* (с англ. — сравнительный) метод является одним из важнейших научных средств изучения явлений, в том числе художественных. Он способствует определению общего, особенного и единичного в современной системе искусства.

Понятие «компаративный метод», т.е. способ познания искусства, не тождественен понятию «компаративное искусствоведение» — научному направлению, изучающему основные художественные системы современности с целью достижения сравнительно-сопоставимых выводов. На микроуровне это может быть сопоставительный анализ ряда произведений (как одного, так и разных видов искусства). На макроуровне — выявление общих закономерностей развития современного мирового искусства и их воздействие на состояние национальной художественной культуры.

Сравнение является универсальным инструментарием. Достаточно вспомнить распространенную идиому — «все познается в сравнении». Этот общенаучный и логический прием привлекал к себе внимание и античных философов, и мыслителей Нового времени.

Общепризнанным сравнительный метод стал в XIX в. Ныне он широко применяется в естествознании, социологии, языкознании, правоведении, культурологии. Например, в современной литературоведческой науке компаративистика — сравнительное литературоведение — активно развивается. Оно «изучает инокультурные воздействия (как стилевые, так и духовно-содержательные)... Компаративистика акцентирует момент разомкнутости художественного произведения в мир, позволяет видеть произведение, да и творчество писателей в целом, не только в рамках национальной литературы, но и в качестве субъекта регионального и — шире — мирового литературного процесса», — пишет А.Н. Андреев в учебном пособии «Целостный анализ литературного произведе-

ния» [2, с. 74]. И далее продолжает: «В последние годы в компаративистике все более авторитетным становится целостный подход к художественной литературе — и на уровне отдельного произведения, и на уровне литературного процесса. Появление таких терминов, как "литературная общность", свидетельствует о подходе к "литературным зонам", к "литературным регионам" как к целостности, не поддающейся одномерному расчленению. Основой методологии сравнительного литературоведения должно стать сопоставление не систем и тем более не элементов систем, а целостных, неделимых, не поддающихся локализации уровней — художественных произведений, творческих судеб художников в целом, историй отдельных национальных литератур, межлитературных общностей, в совокупности составляющих целостность иного порядка — мировую литературу. Именно потому... предметом компаративистики не могут быть взятые сами по себе "истории идей" или истории "миграций" сюжетов, мотивов; прежде всего предметом должна стать сама **логика** развития национальных литератур и тенденции развития мировой литературы с учетом максимума разнонаправленных факторов..» [2, с. 75]. В заключении раздела автор подытоживает: «Итак, *компаративистика как исследование взаимодействий в литературных регионах* (курсив наш. — **Н.А.**) пока не ставит себе целью исследовать весь спектр и контекст влияний, установить все источники генезиса произведений» [2, с. 76]. Думается, что в данном случае смешение автором микро- и макроуровней сравнения запутывает методологическую проблематику компаративистики, гипертрофирует ее научно-прикладной характер. Очевидно, что компаративистика в литературоведении сложилась как научное направление, но еще не сформировалась как метод. А без него результативность сравнения вряд ли может быть плодотворной, ибо зависит не столько от количества и фактической верности отдельных сопоставлений, сколько от строгой их системности, их соподчиненности в решении основной исследовательской задачи.

Компаративный метод наиболее фундаментально разработан в юридической науке. Так, Золтан Петери обозначает три главных этапа процесса сравнения.

1. Прежде всего необходимо точно определить соотносимость сравниваемых объектов. Другими словами, выбрать критерий сравнения *(tertium comparationis),* что делает сопоставление уместным и оправданным, а не произвольным. Ибо, как известно, «лишь сравнимое можно подвергнуть сравнению».

2. На базе критерия сравнения выявить сходства и различия между изучаемыми явлениями.

3. На основе этого сходства и различий:

- ✓ выявить существенные признаки изучаемого явления и исходя из этого определить понятия о нем;
- ✓ выявить тенденции его развития;
- ✓ классифицировать конкретные формы, в которых это явление обнаруживается [44, с. 81].

Э.С. Маркарян предлагает различать сравнение в познавательной деятельности вообще и компаративный метод как относительно самостоятельный, систематически организованный способ исследования, при котором сравнения служат для достижения специфических целей познания. В искусствоведении, в частности, таковыми представляются не только выявление различий и черт преемственности художественных систем разных исторических периодов и «семейств» искусств, но и (что, может быть, самое главное) разработка общетеоретических положений.

Учитывая, что искусствоведение пока специально не разрабатывало компаративный метод, попытаемся посредством научной экстраполяции адаптировать методологические разработки правоведения в сфере компаративного исследования.

Во-первых, обозначим возможные *единицы сравнения* в области искусствоведения. Таковыми, на наш взгляд, могут являться виды искусства, «семейства» искусств (синтетических, сценических, техногенных, экранных, медийных и т.п.), художественные течения и стили, системы выразительных средств и, наконец, произведения искусства.

Во-вторых, разграничим основные *виды сравнений* по признаку диалектических пар:

- ✓ диахронное и синхронное сравнение;
- ✓ внутреннее и внешнее сравнение;
- ✓ микро- и макросравнение.

Понятия диахронии и синхронии были выведены Ф. де Соссюром применительно к лингвистике. *Диахронный* (от греч. — через время) характер может приобретать сравнение, когда следует установить историческую последовательность развития того или иного явления. Например, художественного направления или стиля: от его прото- (предтечи) — через основные этапы формирования, вызревания и «затвердевания» главных эстетических компонентов — до многообразного их варьирования в постфазе. При этом, согласно Соссюру, все слагаемые такой «горизонтали» не могли восприни-

маться одним и тем же коллективным сознанием и не образуют систему.

*Синхронный* (от греч. — одновременный) характер приобретает сравнение, когда исследуется состояние того или иного явления в определенный момент времени. Соответственно все элементы такой «вертикали» могут восприниматься одним и тем же коллективным сознанием и образуют систему. Например, синхронное сопоставление в рамках конкретного художественного направления или стиля потребует от компаративиста сравнения единовременных проявлений доминантных эстетических признаков в различных странах, национальных культурах или видах искусства.

Для сравнительного исследования не имеет принципиального значения, сколько художественных систем оно охватывает. Для сравнения может быть избрана своя национальная культура и какая-либо одна иностранная (например, белорусская и литовская, белорусская и украинская, белорусская и российская, белорусская и польская и пр.). Или можно, оттолкнувшись от двух систем, продвигаться в направлении охвата целого их ряда в масштабе региона, континента (белорусская и славянская, белорусская и восточно-европейская и пр.). Такой вид сравнения является *внешним*. Внешним видом сравнения также оперирует компаративист при изучении морфологии искусства, образного языка его видов, взаимопроникновения выразительных средств, универсальных слагаемых поэтики художественных произведений (повествовательность, мелодизм, изобразительность, ритм). Внешний характер носит сравнение и при исследовании сквозных тем, сюжетов, персонажей, константности или амбивалентности их значений в зависимости от эпохи, художественного вида и авторского видения.

*Внутреннее* сравнение отличается по своему предмету и целям. Например, в сфере искусствоведения к внутренним сравнениям можно отнести исследование творчества одного автора (художника, композитора, режиссера). В таком случае сопоставлению подвергаются его произведения с целью выявления стилеобразующих компонентов авторского почерка. Более крупный масштаб предполагает систематизация художественных слагаемых так называемого большого стиля (готика, барокко, классицизм и др.) в одном или нескольких видах искусства. Однако при этом сравнение по-прежнему остается внутренним.

Сопоставление в компаративистике может быть достаточно локальным, т.е. ограниченным конкретным произведением. Тогда оно определяется как *микросравнение.* Например, изучение особенностей цветовой либо световой драматургии или музыкальной формы в

качестве композиции отдельного фильма, спектакля. *Макросравнение* соответственно предусматривает более внушительный масштаб. Обычно это сопоставление в рамках художественной эпохи либо философско-эстетических концепций Востока и Запада.

Исходя из вышеизложенного, заметим, что три пары сравнений органично связаны между собой как в прямой, так и в обратной зависимости. Например, диахронное сопоставление может являться внешним и макросравнением. Синхронное — корреспондирует и с внешним, и с внутренним, с микро- и макросравнением.

В-третьих, обозначим *уровни сравнения* в зависимости от объекта исследования. Начальный уровень, как правило, ограничен микросравнением. Компаративист в таком случае выявляет и систематизирует интересующий его эмпирико-художественный материал (ряд произведений одного автора, одной школы в рамках одного вида искусства). Средний уровень — это сопоставление отраслевого масштаба (виды искусств, художественные течения и т.д.). Верхний уровень (макросравнение) подразумевает сравнение художественных систем в их целостном виде с учетом процесса их формирования и функционирования. Например, художественной культуры какой-либо страны или крупного исторического периода либо «семейства» искусств.

В-четвертых, выделим *способы сравнения:*

- ✓ нормативный;
- ✓ функциональный.

При нормативном сравнении отправным пунктом являются сходные по тематике, жанру или первоисточнику произведения (например, несколько экранизаций или инсценизаций одного и того же романа, пьесы, оперы, балета и т.п.). В таком случае компаративист неизбежно будет отталкиваться от семиотического анализа текста (партитуры) первоисточника. Нормативное сравнение может применяться и при сопоставлении видов искусств, принадлежащих к одному «семейству» (театр и кино как синтетические, телевидение и кино как экранные и др.). Следует отметить, что нормативное сравнение способно коренным образом изменить традиционный взгляд на проблему. *К* примеру, грамотно выполненное сопоставление, вопреки распространенному мнению, устанавливает между театром и кино как видами не меньше различий, чем между кино и музыкой.

Функциональное сравнение — наиболее привлекательный момент в методологическом инструментарии современной компаративистики. Оно позволяет считать сравнимыми такие свойства (средства), которые решают сходную художественную задачу едва

ли не в диаметрально противоположных сферах. Например, цвет в визуализированной статичной живописи и звук в абстрактной динамичной музыке (музыкальный колорит) [50].

В современной гуманитарной науке очевидна тенденция соединения сравнительного метода со структурно-функциональным анализом. Именно такой подход, на наш взгляд, чрезвычайно актуален в компаративном искусствоведении, ибо позволяет понять процессы трансформации различных художественных структур и систем — от конкретного произведения до целого «семейства» искусств. При этом, если мы хотим получить значимые результаты, применение компаративного подхода должно быть корректным, а не произвольно-субъективным. Это означает, что при всем многообразии частных методик сравнительный метод должен быть внутренне последовательным, согласованным во всех своих звеньях, представляя стройную иерархию разных уровней искусствоведческого исследования.

Очевидно, что применение сравнительного метода требует от компаративиста широких знаний в области изобразительного, музыкального, театрального, кинематографического и других искусств. При этом необходимо помнить, что всякое сравнение затрагивает лишь некоторые стороны сравниваемых объектов, одновременно абстрагируя иные. Поэтому сравнительный метод есть необходимый, но не единственный элемент методологического аппарата компаративного искусствоведения.

В данной книге мы предлагаем один из наиболее сложных и небесспорных вариантов компаративного анализа — рассмотрение фильма через призму музыкальной формы (сонатного аллегро, рондо, вариации, фуги и др.). Музыкальное искусство, оперируя чистейшей абстракцией (звуковым материалом), нуждается в чрезвычайно жесткой форме построения и систематизации образов. С другой стороны, музыкальная форма — это аналог драматургической композиции. Здесь темы (партии, голоса), как и персонажи фильма, конфликтуют, резонируют, противослагаются, проходя фазы экспозиции, развития и разрешения.

Произведение киноискусства изъясняется синтетическим аудиовизуальным языком, оперируя как абстрактными образами, так и весьма конкретными (фотографическими). Иными словами, палитра его выразительных возможностей гораздо шире, так же как и спектр сопоставимости со всеми доэкранными видами искусства. «Кино проверяется, испытывается только литературой, живописью, классической музыкальной формой», — настаивает ведущий российский режиссер А. Сокуров [58]. Не будем столь категоричны.

### *3.1.1. Музыкальная форма в строении фильма*

Проблема соотношения аудиовизуальной пластики кинопроизведения и музыкальной формы время от времени поднимается исследователями специфики экранного искусства. Более того, выдающиеся режиссеры И. Бергман, А. Куросава неоднократно декларировали подобный подход при создании своих фильмов.

Еще в период «немого» кинематографа постановщики пытались построить изобразительную образность своих лент по законам музыкальной формы. Например, Пудовкин и Зархи «следовали правилам композиции сонаты при организации материала фильма "Мать*':

*Аллегро:* первая и вторая части (кабак, сцена в доме, фабрика, стачка, погоня).

*Адажио:* третья часть (смерть отца, оплакивание, сцена между матерью и сыном).

*Аллегро:* четвертая и пятая части (полиция, обыск, предательство, арест, суд, тюрьма).

*Престо:* шестая и седьмая части (весенняя оттепель, демонстрации, смерть сына и матери)» [33, с. 240–241].

Структура чаплиновской «Золотой лихорадки» также, согласно анализу Б.М. Гаспарова, подчинена законам сонатной формы [32, с. 149].

Изобретение звукозаписи побудило авторов фильмов взяться за освоение целостной звукозрительной формы. Так, С. Эйзенштейн вместе с С. Прокофьевым, стремясь создать архитектонику «Александра Невского» по аналогии с симфонической конструкцией, изучали «соотношение изобразительных и музыкальных компонентов, терпеливо дожидаясь того момента, когда какие-то элементы из одного ряда начнут внезапно соответствовать каким-то элементам из другого ряда.

Фактура предмета или пейзажа и тембр музыкального пассажа; потенциальная ритмическая возможность, в которой можно сопоставить ряд крупных планов в соответствии с ритмическим рисунком другого музыкального пассажа; рационально невыразимая "внутренняя созвучность" какого-то куска музыки какому-то куску изображения и т.д.» [33, с. 241]. Однако фильм «Александр Невский» производит впечатление скорее «оперы», чем симфонии. «Изобразительные и музыкальные гармонии разработаны в нем более полно, чем динамическое взаимодействие между кинематографическими образами, звуками и человеческой речью» [33, с. 242].

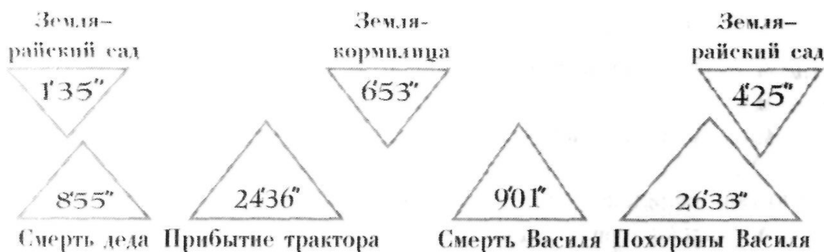
Еще один опыт воплощения музыкальной формы в кинопроизведении связан с фильмом Ф. Феллини «Репетиция оркестра». Попытку проанализировать эту ленту через призму сонатного *allegro* предпринял Ю. Лотман в статье «Репетиция оркестра в разваливающемся мире». Однако автор довольно быстро уклонился от поставленной цели и занялся семиотическим анализом образов [32].

Строго говоря, анализ кинопроизведения с точки зрения воплощения в нем приемов музыкального искусства, изредка предпринимаемый исследователями, не отличается жесткостью подхода и обычно сводится к выявлению отдельных черт музыкальности в художественной партитуре фильма. Что же касается нахождения принципов той или иной музыкальной формы в кинофильме, то, как правило, авторы ограничиваются описанием адекватности структуры (композиции) с опорой лишь на фабульное основание. При этом не прослеживается процессуальность развертывания и характер трансформации главных и побочных тем в полновесном единстве сюжетного, визуального, звукового и метафорического слагаемых.

### *3.1.1.1. «Земля» (1930, реж. А. Довженко)*

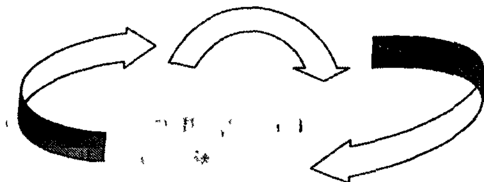
Сюжет: сельский парень Василь со своими единомышленниками организует колхоз. Его убивает сын кулака Хома. Фильм заканчивает длинная сцена похорон Василя. Если рассматривать конфликт персонажей, олицетворяющих новый и старый уклад сельской жизни, то он, безусловно, представлен их формальным антагонистическим противостоянием. Однако тема коллективизации с ее драматизмом смены жизненного устройства вытеснена на периферию сюжета... пантеистической философией. Истинным полноценным протагонистом фильма стала земля со своей основополагающей сакральной функцией плодорождения.

Сюжетосложение фильма «Земля» носит дискретный характер, что осложняет вычленение фабулы. В качестве крупных узловых моментов можно выделить четыре главных события: смерть деда, прибытие трактора, смерть Василя, похороны Василя. Они довольно автономны, поскольку в каждом развитие стремится развернуться по спирали и быстро подняться к символико-метафорическому обобщению. Наряду с этим ограниченным событийным рядом в фильме «прочерчена» аллегорическая лига, объединяющая трехчастную тему земли: Земля — райский сад; Земля-кормилица; Земля — райский сад. Отсюда и столь отчетливое в картине А. Довженко «сопротивление» общей линеарности повествования.




В треугольниках указана временная (минуты и секунды) длительность фрагмента

Таким образом, фильм равномерно *опоясан* темой Земли: от зачина (райский сад) к оде (кормилица) и от нее к послесловию (райский сад). Причем ода «Земля-кормилица» представляет собой центральный (серединный) сегмент композиции кинопроизведения: ее начало совпадает с 36-й минутой фильма, а завершение приходится на 42-ю минуту. Общая протяженность картины — 82 мин. Схематично это можно выразить так:



Левая стрелка — зачин; центральная стрелка — ода; правая стрелка — послесловие

Тема Земли, опоясывающая «тело» фильма и возвращающая все на исходные позиции, образует круговорот. Более того, «круглое, круглый» — основной семантический элемент картины, акцентированный в пластических образах плодов Земли: подсолнух, яблоко, арбуз. Все это дает основание определить структуру фильма как рондо.

В музыкальном искусстве название этой формы построения произведения пришло из средневековой Франции, где рондо *(rondeau* — круг) назывались хороводные песни. Начинается рондо с главной темы, которую называют рефреном. По мере развертывания рондо рефрен возвращается не менее трех раз, чередуясь с другими музыкальными эпизодами [35, с. 124].

Итак, рондообразную структуру фильма А. Довженко можно выразить следующим образом:

$$A — CB — A^1 — B^1C — A^2 — C^1 \quad ^A B^1 — A^1 — B^{2—A\ A1} C^2 — A$$

где А — рефрен (земля)

В — Василь (новый уклад жизни)

С — Хома (старый уклад жизни)

~; ~ ‾ — «вплетенность» темы земли в общую художественную ткань эпизодов (пейзажность).

А (земля — райский сад) — СВ (в доме Хомы (плач) и в доме Василя (собрание комсомольской ячейки) — **A¹—B** С (прибытие трактора, столкновение Василя и Хомы) — А (монтажная секвеняия «Ода земле») — $C^1$ (танец Хомы) — $^{A}$—**$B^1$** (убийство Василя) -$A^1$ — $B^2$ $^{-A-A1}$**C2** (похороны (вознесение) Василя) и («смерть» Хомы) — А (земля — райский сад).

Рондообразная форма фильма с постоянно возобновляемым рефреном также конституирует нарративную дискретность. Более того, фильму присуща *разомкнутость* художественного пространства и времени. Пространство события неизбежно поглощается пространством природы: нива, сад, пашня, утренний туман, бесконечная лента проселочной дороги, бахча, замершая в предутренней грезе околица. Наряду с этим в картине разомкнуто и внутрикадровое пространство посредством *нарушения правила* междукадрового монтажа по направлению взгляда. Взгляды персонажей не направлены на конкретные объекты. Герои смотрят в мир заэкранья. Каждое лицо самоценно и отграничено отдельностью кадра.

Что касается категории времени, то настоящее, прошлое и будущее сливаются в единстве, взаимопроецируются." умирающий старик и ребенок, грызущий яблоко; прибытие трактора и ода земле-кормилице; похороны Василя и рождение его брата.

Подобному строю вторит и контрастная драматургия фильма. Умиротворенная неспешная первая часть — смерть деда — монтажно «сталкивается» со второй частью — прибытие грактора, — которая начинается эпизодом истерики в семье Хомы. Далее этот напряженный ритм поддерживается антонимично-дискретным «звучанием» событий (суматоха — замирание; напор, энергетика — статика; «едет! — стало!» и пр.). Третья часть — смерть Василя — начинается сценой любовного томления (лунная ночь, тишина), снова возвращая к песенной протяжности. Даже танец Василя пластически оформлен «вразвалочку», волнообразно, чрезвычайно медлителен в своем развитии. Роковой выстрел передан опосредовано: панорама (Василь внезапно упал) / лишь кони в ночном вскинули головы и повели ушами. Далее — скорбное молчание в доме Василя, и даже ворвавшаяся в дверь его невеста сразу «оседает», умолкает, затихает. Четвертая часть — похо-

роны Василя — это хоровая мощь, торжественность, воодушевление, патетика и *ex-stasis.*

Изображение (оператор Д. Демуцкий) в картине обретает значительность благодаря подчеркнутой неспешности камеры. Сияющая немота сущности визуализируется также и при помощи освещения: свет не падает на лица, а, наоборот, исходит от них как на иконе.



Земля — райский сад

Изобразительная пластика фильма сочетает дискретность и музыкальную (песенную) текучесть: каждый кадр как фотопроизведение композиционно завершен и одновременно подчеркнуто «протяжен». «Довженковский крупный и долгий план — удивительная вещь. Его невозможно обойти невниманием. Он неминуемо зачаровывает всякого какой-то избыточной изобразительностью. Порой кажется, что весь фильм "Земля" — лишь череда статичных портретов, пейзажей и натюрмортов, сменяющих друг друга», — пишет О.В. Аронсон [4, с. 141]

«Немая» картина А. Довженко тем не менее опирается на выразительную звуковую образность. Прежде всего это касается изобразительной функции музыки как главного компонента звукового образа фильма. Музыкальный рисунок киноленты можно прочертить в соответствии с предложенной выше формулой рондо.

А (земля): широкая, светлая, лиро-эпическая тема: «песнь без слов» волнообразно накатывается (вокализ женского и мужского хоров). Постепенно «проступает» инструментальная музыка: сначала струнные изредка, но настойчиво врезаются, их звучание ста-

новится все объемнее (отчетливо различается голос арфы). Одновременно активизируются духовые. Внезапно вокально-инструментальное многоголосие замещается перезвоном колоколов, сопровождающим смерть деда в конце первой части.

СВ (старое / новое): С — гвалт в доме Хомы сопровождается инструментальной музыкой с множеством имплантированных шумов. В разрозненном, хаотичном звучании различных групп оркестра преобладает резкая интонация медной духовой группы. Отсутствие мелодизма подчеркивают активные ударные. В (новое) — заседание комсомольской ячейки в доме Василия — характеризуется приглушенным неустойчивым характером звучания (доминируют деревянные духовые) с затаенной угрозой, которая время от времени манифестирует зловещим накатом струнных, переходящим в глухой бас и пиццикато.

$А^1$ (земля): «неопределенность» мелодического строя, возникающая из «дрожащего» звучания струнных смычковых, сменяется колоколами (у могилы деда).

$В^1$ (новое): преобладает лапидарный челночно-однообразный («машинный») ритм темы, которую ведут духовые эхообразной перекличкой аккордов. Прибытие трактора сопровождается музыкальным изображением идущих людей. Отчетливые звукозрительные контрапункты: комната правления колхоза — «идущие люди» (шаги в басу); трактор стал — органный бас; трактор завелся (ликование). С (старое): в музыке «застывает» фермата угрожающей интонации.

$А^2$ (земля): вспахивание поля (взрывные, искрящиеся, удальские каскады деревянных и медных духовых); жатва (широкая, эпическая тема у всего оркестра); мелодия отчетливо нарастает, крещендирует и к эпизоду выпечки хлеба достигает апофеоза.

С (старое): танец Хомы — напряженное взволнованное звучание оркестра сменяется зловещими интонациями медных духовых и затихает в паузе — «Василь межу перепахал!». В (новое): сцена любовного томления и встроенная в нее по принципу инверсии — сначала оркестр, потом вокализ — первоначальная тема А. Танец Василя сопровождает контрастная по характеру музыка — крещендо беспокойного движения-угрозы духовых в кульминации (выстрел) переходит в звон ударных.

**$А^1$** (земля): перезвон колоколов. Им вторит «качающаяся» мелодия оркестра.

В С : похороны Василя — взрывное фортиссимо у оркестра с успокоением в фермата; ведущей становится пронзительная лири-

ческая тема, время от времени прорывающаяся на предельную высоту в струнных смычковых. Далее возобновляются и сплетаются в патетическом звучании все темы: широкая лирическая (А), зловеще-беспокойная, колокола ($A^1$).

А (земля): возвращается широкая, светлая, лирическая тема (вокализ и инструментальное сопровождение).

Музыка, изобразительная по своему характеру, написана композитором В. Овчинниковым, видимо, специально для этой картины и сопровождает фильм от начального до финального кадра. Но помимо этой всепроникающей музыкальной составляющей следует отметить и другие слагаемые звуковой образности картины «Земля».

Так, вербальный компонент чрезвычайно выразителен в своей… звуковой силе. Надписи довольно редки, но отчетливо передают нюансировку произносимых героями фраз: крещендируют, увеличиваясь в масштабе, и вторят экстатическому состоянию персонажей — дробятся на слова-кадры.

Шумы в фильме представлены... изображением. В этом смысле выразительна сцена с молчаливо сидящим Опанасом — отцом убитого Василя. Трижды одна и та же композиция: Опанас, тяжело оперевшись ладонью о колено, сидит вполоборота у стола с поникшей головой. Этот пластический образ проступает из глухого черного пространства кадра-ракорда и остается неизменным около 33 с(!), затем тает как снежный сугроб в новом кадре-ракорде и снова «вызревает» в пространстве следующего кадра в буквальном изобразительном повторении, длительность которого уже составляет около 26 с. Это пластическое остинато характеризует и глубокую степень внутренней отстраненности дядьки Опанаса, и каменную немоту его душевной боли, и гробовую тишину, установившуюся в доме. И снова ракорд. И третий тихий «всплеск» уже на 15 с. После чего Опанас, словно освобождаясь из летаргического оцепенения, медленно поворачивает голову, вопросительно смотрит на насторожившихся жену и дочь. Затем встает, приближается. В следующем кадре из-за его спины видно, как несколько раз «вздрагивают» деревянные доски двери. Опанас долго не решается ее распахнуть. Эта выразительная монтажная тирада по сути дела повествует о… «стуке судьбы в дверь». Перефразируя А. Тарковского, можно сказать, что А. Довженко с оператором Демуцким в «Земле» демонстрируют искусное мастерство запечатления времени: мы *видим* его протяженность.

3. Кракауэр утверждает, что украинский режиссер использовал интеллектуальный метод постановки, «который… с большим трудом может быть воспринят крестьянским зрителем. Он работает…

не линейно, а в нескольких измерениях» [26, с. 188]. В этом смысле монтаж для автора «Земли» — есть средство по преодолению линеарности повествования. Подобно мозаике в своей кинопоэме А. Довженко соединил множество единиц сюжета и изображения, которые связаны не столько логикой фабулы, сколько полисемантикой. Над схематичной прерывистой фабулой А. Довженко развертывает мощный философско-художественный надтекст, слагая пантеистическую оду земле в бесконечном круговороте смерти и рождения, посева и плодоношения.

Соответственно интерпретирована и сквозная тема смерти. Режиссер трактует смерть как посев, как начало нового жизненного цикла. Так, смерть старика в начале фильма натуральна и естественна как падение перезревшего яблока. Гибель Василя — есть акт жертвоприношения (т.е. взаимообмена энергией), в результате которого земля возносит человека: в эпизоде похорон Василя фоб в кадре «плывет сам» и молодого лица мягко касаются крупные диски подсолнечников, яблоневые ветви. Более того, «уход-вознесение» погибшего молодого человека сопровождается рождением его брата. В фильме есть и третий инвариант — «смерть» Хомы: сокрушительной силы пластический образ «ввинчивания» им своей головы в пашню... Земля тихо погребла в могиле деда, печальной «колыбельной» проводила Василя и в скорбном бесчувствии отторгла Хому неистовствующего.

Еще один семантический пояс в фильме представлен экстатическим языком танца, который также разворачивается в трех фазах: «танец» Хомы, танец Василя, «танец» Хомы. Но в отличие от темы смерти, оплетающей весь фильм, образ танца стягивает кольцом только его вторую половину. Разудалый выход Хомы среди бела дня на сельский перекресток как раз совпадает с окончанием оды земле. Однако его намерение пуститься в пляс обрывается вестью о том, что Василь перепахал межу.

Танец Василя представлен в предрассветной тишине. Возвращаясь со свидания по пустынной сельской улице, герой постепенно переходит в пляс, двигаясь прямо на зрителя. Его танец, накатываясь волнами, дышит молодостью и наступательной энергией: пыль клубится из-под сапог, полы пиджака широко распахиваются в такт размашистым жестам. Но и эта лихая плясовая Василя внезапно обрывается на том же перекрестке, где Хома свой танец не исполнил.

Третья инвариация образа танца вплетена в общий метафорический контекст похорон Василя в качестве мощного диссонирующего элемента. Одинокая фигура Хомы монтажно противопоставлена консолидированной массе, а его «взъерошенный», неопрятный

облик — сияющей белизне похоронной процессии. С высоты своей Голгофы Хома пытается прокричать, более того, «протанцевать» свою боль, свое горе. Несколько начальных танцевальных движений он проделывает будто в рапиде сна. Но этот экстатический порыв, этот одинокий вопль Хомы «разбивается» о холодную непроницаемость монолитной глыбы массы, внимающей новому оратору, новому вожаку.

Итак, образно-семантическое триединство танца в картине А. Довженко, как и все прочие мотивы, уводит от прямолинейных идеологем, от героического пафоса борьбы за колхозное переустройство крестьянской жизни. Именно неоднозначность смыслового строя вызвала в свое время острую дискуссию вокруг фильма. Демьян Бедный, например, разразился целым поэтическим фельетоном «Философы», где прямо утверждал:

«Земля» — кулацкая кинокартина.
На ней показана нам Украина
Кулацки-румяная,
Сытая, пьяная,
Дебелая, прочная,
Нарядная, сочная,
Буйной плотью бунтующая,
Сладострастно-«жартующая»,
Ненатуральная,
Сплошь театральная.
С опереточно-пошлым душком,
С гопаком,
С любовными парами,
С шаблонными аксессуарами.
Вековой уклад, старина, —
Вот ее подоплека.
Трактор в ней новизна —
Как у дядьки у киевского бузина:
Сбоку-припека
А вернее: прием мастерства
Для маскировки ее существа [8, с. 155].

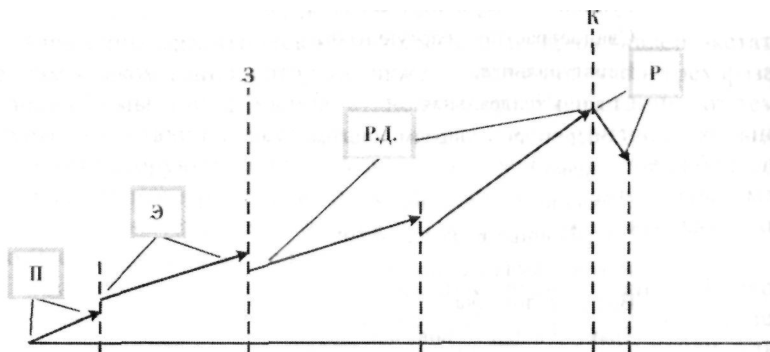
Правда, спустя 20 лет поэт признался режиссеру, что ни до, ни после не видел такой картины — «произведения поистине великого искусства». Поэтический образ земли, созданный А. Довженко в одноименном фильме, и сегодня удивительно молод, страстен, эротичен.

*3.1.1.2. «Репетиция оркестра» (1979, **реж.** Ф. Феллини)*

Сюжет фильма представляет репетицию симфонического оркестра в форме телевизионного репортажа. Посредством интервью музыкантов и дирижера изучается характер взаимоотношений (симпатии и антипатии) между инструментами и между людьми. Однако это будничное занятие (и репортаж, и репетиция) превращаются в сущую вакханалию с антагонистическим противостоянием и трагедийным звучанием. Конфликтующие стороны представлены собирательным (сложносоставным) «протагонистом» — оркестром (многочисленными музыкантами) и дирижером.

Нарративная природа фильма определяется, с одной стороны, «рыхлостью» повествовательной фактуры, а с другой (что вполне закономерно) — жесткой композиционной организацией аудиовизуального материала. В силу этого повествование приобретает линеарный характер развития, несмотря на параллельное многоголосие действующих лиц и темпоритмическое противосложение основных частей кинопроизведения.

Композиция фильма четко демонстрирует последовательность драматургического восхождения: пролог (**П**), экспозиция (**Э**), завязка (3), развитие действия (Р.Д.), кульминация (К) и развязка (Р).




В прологе (вступлении) переписчик нот вводит зрителя в пространство храма, где все замерло перед началом репетиции симфонического оркестра. Так в фильме презентировано место действия.

Экспозиция представляет сбор музыкантов. Каждый из них идентифицирован с определенным инструментом: фортепиано, труба, виолончель, флейта, кларнет, скрипка, ударные.

Появление за пультом дирижера символизирует завязку, а с ней — импульс к развитию действия, т.е., собственно, к началу ре-

петиции. Музыканты под управлением дирижера пытаются достичь точности звучания, однако это обыденное занятие упорных повторений фрагментов музыкального сочинения сопровождается бесконечными стычками, комментариями, возражениями. Объявленный перерыв на 20 мин приводит к качественному изменению конфликта — бунту музыкантов, бессмысленному и беспощадному, что и является кульминационным напряжением фильма. Оркестранты, как распавшаяся семья, воюют друг с другом и с дирижером. Содрогается и раскалывается храм. И лишь когда на алтарь тотального противостояния принесена невинная жертва в лице добродушной беззащитной арфистки Клары, наступает разрешение (развязка). Среди руин обессилевших от борьбы персонажей объединяет музыка. Но это духовное равновесие продлится лишь мгновение... В черном пространстве последнего кадра снова раздастся гневный монолог недовольного дирижера.

Учитывая характер сюжетного материала (репетиция оркестра), а также классицистский драматургический принцип триединства (места, времени, действия) его организации, логично предположить в качестве структуры фильма форму сонатного аллегро.

Сонатное *allegro* — это своеобразный эквивалент драматической пьесы в инструментальном музыкальном искусстве, порожденный классицизмом. Развитие музыкальной образности в сонатной форме происходит по аналогии с развертыванием драмы. Сначала экспонируются основные музыкальные темы (действующие лица) и завязка конфликта между ними. Затем действие развивается: темы вступают в противоборство, которое, достигнув вершины, обусловливает наступление развязки.

Сонатная форма состоит из трех разделов: экспозиции, в которой представляются основные темы в разных тональностях; разработки (собственно развития этих тем); репризы (итога). В экспозиции впервые звучат главная и побочная партии, музыкальный материал которых служит основой разработки. Разработка как центральный раздел сонатного аллегро наиболее конфликтна и наименее устойчива. Она предполагает явно выраженные трансформации экспонировавшихся ранее тем, которые здесь показываются с новых, неожиданных сторон. Темы расчленяются на короткие мотивы, сталкиваются, переплетаются, видоизменяются, борются одна с другой. В конце разработки состояние неустойчивости достигает высшей точки — кульминации — и требует разрядки, успокоения. Их приносит реприза, возобновляющая экспозиционный характер музыкального материала [35].



Чистое белое пространство часовни:
на пюпитрах «расправили крылья» партитуры

Фильм «Репетиция оркестра» начинается «из-за такта» — специфической фонической конфигурацией: самые первые кадры с титрами наполнены хаотичным звучанием настраивающихся музыкальных инструментов, сквозь которое настойчиво крещендирует остинатный тон сирены (то ли пожарной машины, то ли скорой помощи). Эта абстрактно-звуковая фаза вступления («специализированный затакт») задает степень тонального напряжения и сменяется «эскизными тематическими включениями» — старый и обаятельный переписчик нот вводит зрителя в чистое белое пространство часовни, обращает внимание на уникальную акустику этого зала, где, словно по взмаху дирижерской палочки, возникают стройные ряды пюпитров. На них переписчик бережно укладывает белые страницы партитур. В монологе старика сжатой ретроспекцией акцентированы возвышенные образы оркестра, дирижера, публики — былых устроителей инструментальных концертов. В кадре устанавливается торжественная статика: композиционная перспектива «упирается» в монументальный пульт дирижера, справа перед ним, словно сотканная из воздушных волн, возникает грациозная арфа, на пюпитрах расправили крылья нотные партитуры. «Красиво, не правда ли?» — такой удивительно музыкальной интонацией вопроса приостанавливает переписчик свой краткий монолог и завершает его виртуозной пластическо-вербальной каденцией (молодецки подпрыгивает и констатирует: «Еще годочек — и уйду на пенсию... Без музыки я не смогу жить»). Так заканчивается краткое вступление к фильму (4 мин), представляющее последовательную

смену фигур по классическим законам музыкального произведения: сигнальная сонористика специализированного затакта «сцеплена» с предварительным «наброском» главных тем и гармоничной каденцией, которая придает стройную завершенность интродукции фильма. Вступительный раздел (даже краткий) формирует атмосферу, среду будущего развития и обычно содержит три фазы: вхождение, развертывание, переключение. Вхождение — это призыв к вниманию (звуки сирены на титрах). Развертывание — новая фаза вхождения, как правило, обрисовывающая фон и вводящая в предтематическую сферу («соло» переписчика нот). Переключение — новый этап вхождения, если вступительный раздел композиционно не отделяется от основного [37, с. 145-146]. В «Репетиции оркестра» именно так и происходит: переключение (внезапное появление музыканта — «первой скрипки») означает начало масштабного развертывания экспозиционной части экранного произведения Ф. Феллини.

Протяженность экспозиции в «Репетиции оркестра» 31 мин. Здесь в полном соответствии с драматургической логикой сонатного аллегро осуществляется принцип двухсоставности, т.е. «противополагании двух взаимосопряженных тем... — главной и побочной партий» [37, с. 164]. Первой экспонируется главная партия (тема-образ) — оркестр — в его многоликости и внутренних противосложениях. Разнообразие человеческих типов, представленное режиссером посредством колоритных персонажей-музыкантов,



Главная тема (оркестр) своими силами обнаруживает внутренний динамизм и богатство контрастов

также совпадает с презентативной спецификой главной партии, где «получают отражение и системы театральных амплуа, и карнавальные маски, и всякого рода персонажные наборы типов — психологические, социальные, художественно-эстетические, нравственные, свойственные мировосприятию, философии, общему стилю культуры на том или ином этапе развития» [37, с. 169]. Целая череда образов дана Ф. Феллини с опорой на аллегорический прием: через отождествление музыкального инструмента и исполнителя. Одновременно вектор драматургического развития подчинен номерному принципу — 12 мин длится изумительный каскад миниатюр.

1. Рояль («король на троне») и красавица («Мне принадлежат все рояли мира»).

2. Флейта («инструмент солнечного и лунного волшебства») и рыжая клоунесса («все флейтисты немного того»).

3. Тромбон («голос одиночества») и трио задумчивых длинноволосых мечтателей («ангелы играют на тромбонах»).

4. Ударные («дают чувство радости, праздника, веселой игры») и квартет мускулистых парней («самые симпатичные и дружелюбные музыканты»).

5. Виолончель («идеальный друг — скромный и верный») и меланхоличный профессор («любимчик»).

6. Скрипка («самый мужественный инструмент») и «серые» кардиналы — группа смешанного состава высокомерного вида («первая скрипка управляет оркестром, изменяет дирижера»).

7. Кларнет («хвост собачий») и футбольный болельщик («Слушаешь партитуру? // Нет, мне не до этого»).

8. Контрафагот («кретин») и скерцозный тип («ему бы в цирк»).

9. Кларнет («вывел из тумана моей деревни») и лысый Сафоне — «Кларнет Тосканини» («Браво, юноша!»).

10. Труба («пропуск в другое измерение») и экзальтированный «сомнамбула» («меня разбудили, когда я в пижаме стоял на карнизе и с закрытыми глазами играл на трубе»).

Второй по очередности на 24-й мин фильма вводится побочная партия (тема-персонаж) — дирижер, тихо и неприметно возникший на своем месте за пультом. Это худощавый немец средних лет, для которого репетиция — обыденное дело.

Побочная партия в сонатном аллегро ближе лирическому видению. Она не обладает собственной отчетливой контрастностью, однако априори поляризована как семантически (дирижер — оркестр), так и в контексте зрительского восприятия, подготовленного предыдущим развертыванием главной партии. «Если главная тема должна своими силами обнаружить внутренний динамизм, и потому

именно главная тема чаще всего оказывается богатой реально выявленными контрастами, то побочная тема уже в значительно меньшей мере нуждается в этом» [37, с. 167].

Действительно, маэстро в процессе начавшейся репетиции консолидирует музыкантов, последовательно привнося в атмосферу происходящего успокоение, собранность, азарт и даже страстность (увлекшиеся оркестранты вдруг начинают раздеваться). Однако дирижер не удовлетворен и настойчиво продолжает добиваться большей точности звучания музыкальных фрагментов.

Итак, экспозиционный раздел «Репетиции оркестра» по аналогии с соответствующей частью сонатного аллегро формирует «систему действующих, точнее готовых к действию сил» [37, с. 166]. В нарративной структуре экспозиционного раздела фильма отчетливо явлен *экспозиционный тип изложения.* Драматическое начало здесь обнаруживается посредством главной партии (оркестр) и заключено преимущественно в ее внутренних контрастах. Собираясь в часовне, музыканты не только дружески подтрунивают друг над другом, но раздражаются и даже ссорятся.

Другой ракурс экспонирования («лирика эмоционального интонирования») связан с побочной партией (дирижером), посредством которого действенное разнообразие в фильме затормаживается (репетиционные повторы музыкальных фрагментов). Однако при этом побочной партии присущи так называемые сдвиги и переломы, связанные с «вторжением» слагаемых главной партии и свидетельствующие о завязке конфликта: музыканты отнюдь не благоговеют перед дирижером. Наоборот, они «пикируются» с ним, отпускают едкие комментарии. Это как раз и есть проявления первых импульсов драматической фабулы.

Наконец, в заключении экспозиции фильма заметен и так называемый обзорный ракурс — общий охват расстановки сил: длительный отрезок музицирования (репетиция галопа) приводит в экстатическое состояние и оркестрантов, и дирижера, который неосознанно переходит с итальянского на родной язык — немецкий: *«Jawohl! Genau!»* (Так! Точно!). В этот момент музыканты и дирижер — одно целое. Последний такт галопа, и... стремительная остановка, что фиксирует стоп-кадр с резкой переброской от общего к крупному плану. Однако возобновить репетицию на достигнутой волне не удается: профсоюзный босс объявляет перерыв на 20 мин, стоя между оркестром и дирижером. Таким образом накануне разработки выводится краткое пластическое резюме: вновь разделены главная и побочная темы.

«Экспозиция подобна развернутому литературному портрету героя, а разработочное появление — краткому упоминанию тех или иных особенностей героя, а то и просто его имени, что достаточно для образования линии сюжетного движения» [37, с. 204].

Раздел разработки в фильме длится 27 мин. Он характеризуется большим сюжетным динамизмом. Здесь трансформируются не только обе темы, но все художественное пространство. Так, основное пространство события (зал) прирастает тесным помещением бара и светлой комнатой (бывшей ризницей) дирижера. Развитие же (преобразование) главной и побочной партий носит двухволновой характер.

В первой волне главная (оркестр) и побочная (дирижер) партии разрабатываются автономно, соответственно принятой иерархии. Оркестр распался: большинство музыкантов устремились в полумрак бара, некоторые остались в зале. В качестве опорной тематической константы, высвечивающей новые важные черты главной партии, здесь служит модуль портрета-миниатюры музыканта-инструмента, знакомый зрителю по экспозиционному разделу:

1. Контрафагот («символ тупости») и разочарованный аутсайдер («из-за него я чувствую себя лишним»).

2. Туба («одинока, как бродячая собака») и чувствительный нелепый толстяк («не я выбрал этот инструмент, это он меня выбрал»).

3. Гобой («самый древний инструмент возвышенного духа») и астральный очкарик («я играю и вижу золотистую атмосферу, полную света и цвета солнца»).

Кроме того, на экране возникает множество менее полновесных тематических фрагментов (например, лица оркестрантов), неотделимых от целостного «облика» главной партии.

Побочная партия (дирижер) также предстает в иной тональности — довольно длительного интервью-монолога маэстро. Он расположился в своем обособленном пространстве (бывшая ризница), расслаблен, позволяет себе смелые признания: «Иногда, когда дирижирую, я кажусь смешным и нелепым. Я чувствую себя призраком»; «Я их [оркестрантов] просто не вижу... Они кажутся злобными псами»; «Я удовлетворяю свою злость, скупая дома». Вспоминая былое (когда сам был музыкантом оркестра), маэстро констатирует: «Дирижер был внутри нас. Мы были готовы к чуду: превратить хлеб в плоть и вино в кровь... Каждый концерт – месса». Нынче же только привычки остались.

Вторая волна разработки (бунт) собственно совпадает с кульминацией. Причем здесь активную трансформацию переживает

главная партия, тогда как побочная максимально свернута. Действие снова концентрируется в пространстве зала. Но здесь нет света, стены осквернены граффити, штукатурка осыпается словно снег. Все грохочет и содрогается. И в этой вакханалии внезапным внутренним противосложением предельно трансформированной главной партии возникает единственный портрет-миниатюра:

1. Арфа («живое существо») и добродушная одинокая толстушка Клара («арфа вся моя жизнь, мое прибежище — она поддерживает веру»).

«Оркестр, террор, смерть дирижеру», — скандируют музыканты, объединенные ненавистью и агрессией... по отношению друг к другу. На дирижерском подиуме оркестранты устанавливают огромный метроном, но и его тут же сметают: «Мы не хотим, чтобы нами кто-либо дирижировал!». Апофеозом бунта становится разрушение храма и гибель арфистки.

Побочная партия во второй волне разработки предельно сжата — маэстро сидит в стороне и равнодушно созерцает происходящее. Это необходимо для достижения эффекта обратной пропорциональности в репризе.

Реприза в фильме (протяженность 7 мин) является зеркальной, т.е. демонстрирует не прямой, а обращенный порядок тем. На первый план здесь выдвигается побочная партия (дирижер). В ситуации смятения и краха маэстро занимает лидирующую позицию: «Что случилось, то случилось... Каждый должен заняться своим делом... Следуйте нотам...»,— и возобновляет репетицию. «Выдвижение побочной темы на первый план способно подчеркнуть ее большую действенность, жизненную важность и, напротив, обобщенность, символичность главной темы» [37, с. 268]. Музыканты играют стоя в белой дымке. Голос сплоченного оркестра рождается от руки дирижера. На руинах возвышается одинокая арфа, словно Ангел над усопшим миром.

Когда музыка затихает, единство дирижера и оркестра распадается. Более того, маэстро теряет спокойствие и стремительно срывается на крик. Музыканты молчат, потупив головы. На экране исчезает изображение, и из разверзшейся пропасти черного ракорда доносятся истеричные фразы дирижера на немецком языке. Так в финале кинопроизведения закрепляется инверсивный характер репризы: побочная тема фактически превращается в главную.

Изобразительное решение фильма опирается на пастельную колористическую гамму, схожую по мягкости «звучания» с итальянской фресковой живописью. Доминирующей ролью наделен бе-

лый цвет. Его тема проводится в кинокартине согласно принципу драматургического развития с амбивалентной сменой значений. Так, во вступительной части фильма белый с вариативностью оттенков (серовато-белый облик стен часовни, искристо-белые прямоугольники партитур, пастозно-белая бархатистость чехла, скрывающего рояль) является всепроникающим светом, гармонично заполняющим экранное пространство. В экспозиционном разделе лидерство белого ущемляется расширением темных тонов (из-под чехла обнажается черный торс рояля, музыканты вбрасывают в зал черные стулья). В разработке сфера белого заметно сужается за счет наступления темноты (исчезает свет). Одновременно видоизменяется его качество вследствие агрессивного противодействия черного с красным (стены часовни измараны граффити). Этот конфликт порождает мощный ответ белого в образе сыплющейся штукатурки, погребающей под своим саваном и оркестр. В репризе мутно-белая пыль зависает в пространстве разрушенной часовни, возвращая исходную мощь белому. Но теперь в ней нет живительной всепроникающей силы: былая прозрачность превратилась в призрачность. Потому финальный кадр картины демонстрирует тотальное торжество черного, «съедающего» всю колористическую партитуру.

Звуковой образ фильма спроецирован на музыкальную компоненту, которая помимо сюжетной выполняет семантическую функцию. Музыка в философском плане отождествлена с гармонией, в метафорическом — с душой мира. Кроме того, она персонифицирована. В экспозиционном развертывании ряд инструментов подают собственный голос, выводя грустные, шутливые, игривые, ироничные, проникновенные мелодические обороты. Музыка, написанная к фильму Н. Рота, раскрывает широкий спектр эмоциональных переливов. Здесь и самолюбование, и тихая тоска, и энигматическая глубина, и затаенная обида, и радость прорыва.

Вербальный компонент существенно расширяет смысловую парадигму происходящего. Слово в «Репетиции оркестра», традиционно для киноискусства Ф. Феллини, чрезвычайно активизировано по всей эстетической вертикали: от низменного, бранного, ругательного, комического до возвышенно-поэтического. Аналогичные резервы демонстрирует мимика, жестикуляция и пластика исполнителей. Более того, по этому же принципу можно легко ранжировать типажный набор в «Репетиции оркестра».

Сфера шумов в картине предельно сокращена. Здесь нет утонченной звуковой пластики. Такие детали, как шаги, скрип, шорох, все равно бы растворились в гиперболизированном музыкаль-

но-вербальном потоке. В звуковой партитуре фильма отчетливо представлен лишь тот шумовой «тон», который в общей семантике фильма противопоставлен гармонии, тишине, умиротворенности.

Символико-метафорический надтекст «Репетиции оркестра» многослоен. Первый уровень связан с социальными ассоциациями. Конфигурация дирижер / оркестр, предложенная в фильме, является инвариантом модели «лидер / группа» и в этом смысле тождественна целому ряду разномасштабных однородностей: учитель / класс, директор / коллектив предприятия, преподаватель / студенческая аудитория, президент / общество и т.д. Характер взаимодействия между этими полюсами может приобретать демократические, авторитарные и анархические черты. Именно эти три формы социальной интеграции предъявлены в образе банального занятия — репетиции оркестра.

В экспозиционном разделе взаимоотношения музыкантов и дирижера строятся на демократических принципах. Во-первых, маэстро будет работать с оркестром ограниченный срок (подготовит концертное выступление). Во-вторых, его влияние на исполнителей опосредовано профсоюзом (профсоюзные боссы постоянно в зале и держат руку на пульсе). В-третьих, свободное поведение музыкантов, легко возражающих и даже не соглашающихся с дирижером.

Авторитарный тип взаимоотношений дирижера и оркестра представлен в монологе переписчика нот (первая волна разработки): «*С постоянным дирижером,* который был здесь когда-то, не шутили даже профессора... Если кто ошибался, должен был играть до конца концерта стоя... Приходилось всю ночь репетировать. *А музыканты, до смерти уставшие, аплодировали дирижеру и благодарили его.* Он не гнушался *стукнуть* палочкой по руке, *по пальцам музыкантов*, если те ошибались. *Такой стоял свист*! И что самое интересное — *музыканты были довольны, получая эти удары по рукам.* Они выходили как нашкодившие школяры. Такие взрослые, солидные *подставляли руки* и говорили: "Я ошибся, значит и меня. — Я тоже ошибся!". Да, другие были времена» (курсив наш. — Н.А.).

Разгул анархии представлен во второй волне разработки. Разбушевавшиеся музыканты сметают всю дирижерскую атрибутику, оскверняют надписями стены часовни, беспощадно избивают друг друга. В стороне остаются самые пожилые оркестранты, интуитивно консолидируясь вокруг спокойно сидящего маэстро. Однако на руинах распавшегося мира именно дирижер берет власть в свои руки. Сначала он тихо увещевает, соблазняя простыми истинами притихших и покорных музыкантов. Затем консолидирует их в еди-

ном творческом (исполнительском) порыве. И, наконец, с высоты своего положения яростно обрушивается на них безудержным потоком брани. Такова логика воцарения диктатора. Характерно, что эта трехступенчатая сюжетно-семантическая фигура воплощает типичный в музыке завершающий прием «толчкообразного постепенного завоевания вершины» [37, с. 291], осуществляя переход к постфильмическому времени (черный ракорд как многоточие).

Высший уровень символико-метафорического надтекста кинопроизведения Ф. Феллини связан с метафизическими универсалиями. Фильм можно «прочесть» как борьбу противоположностей: консолидирующей гармонии и дезинтегрирующей дисгармонии. В таком случае первую можно определить в качестве главной партии, вторую — в качестве побочной. Их экспонирование, развитие и завершение также подчинены форме сонатного аллегро, но образный аудиовизуальный материал гораздо более сложен и утончен в своих фактурных переплетениях.

В интродукции главная партия возникает в характерных разрозненных звуках настраивающегося оркестра еще на титрах и масштабно расширяется в кадрах, представляющих часовню, где должна состояться репетиция. Само место действия (храм), торжественная статика композиций, уникальная акустика, господство чистоты (вездесущий белый цвет), трепетный монолог переписчика нот — все это синтезировано в художественной ткани главной партии (гармонии).

В экспозиционном разделе фильма главная партия насыщается новыми элементами и красками: портреты-миниатюры музыкантов, поющие голоса инструментов, собственно музыкальные оркестровые эпизоды. В разработке главная партия претерпевает изменения: оркестр распадается, колорит мрачнеет, светоносность, так же как и музыка, исчезает, хотя добавляются четыре портрета-миниатюры добродушных толстяков, всецело слившихся со своими инструментами (контрафагот, туба, гобой, арфа).

Побочная партия (дисгармония) представлена поначалу косвенными аудиовизуальными средствами. В интродукции — это шумовой сигнал тревоги (сирена), прорывающийся сквозь разноголосицу настраивающихся музыкальных инструментов. Далее сигнал тревоги «звучит» в нарушении пластического равновесия — листы партитуры слетают с нескольких пюпитров.

В экспозиционной части нарушение тишины и равновесия собирающимися на репетицию музыкантами уже само по себе «играет» в пользу побочной партии. Здесь уже более очевидно явлены ее слагаемые: «кларнет Тосканини» долго отчищает свой стул; внезап-

ный потусторонний гул настораживает пожилую скрипачку; охота на крысу («этими работами по ремонту разрушили все норы»); вялое музицирование в начале репетиции; скабрезные выражения музыкантов; недвусмысленный грубый пластический выпад дирижера и др.

В разработке побочная партия не только изменяется (становится открыто агрессивной), но приобретает интенсивный наступательный характер: гаснет свет; толчки и сотрясения здания следуют один за другим; со стен сваливаются портреты композиторов; безудержно сыплется штукатурка на головы музыкантам; на лица капает черная краска; дрожат плафоны; в скандирующем ритме выкрикиваются слова «террор», «смерть»; внезапный выстрел из пистолета привлекает лишь профсоюзного босса; растрескивается стена часовни, и под руинами гибнет арфистка.

Достигнув апофеоза в разработке, тема разрушения вновь отступает на второй план в репризе. Сплочение музыкантов вокруг дирижера, возвращение музыки, арфа, возвышающаяся на руинах, — означают проведение главной партии (гармонии). Но неизбежно возникает и побочная. Поначалу — подспудно: белая пыль въедается во все «поры» изобразительной фактуры, символизируя саван смерти. Далее — брань маэстро и черная бездна «ослепшего» экрана.

«Репетиция оркестра» Ф. Феллини своим лаконизмом и строгостью формы тяготеет к жанру притчи. Так спасет ли Музыка мир, ставший «таким отвратительным» (Туба)? Режиссер устами пожилого оркестранта дает прямой ответ на этот вечный вопрос уже в экспозиции (14-я минута фильма): «мы здесь для того, чтобы устроить качели паучку».

В повседневном измерении гармония — это мгновение, остановка. Все, что между, — драматическое проживание: необходимое развитие, к таким секундам равновесия приводящее. Но в измерении ином — метафизическом — гармония есть незримая сущность мира.

### *3.1.1.3. «Зеркало» (1975, реж. А. Тарковский)*

«Зеркало» — одно из наиболее кратких (102 минуты) и наиболее усложненных киноповествований А. Тарковского. Вместе с тем, это самый личностный его фильм с прямыми и косвенными отсылками к собственной судьбе. В этом смысле жанр «Зеркала» может быть воспринят как интимный автопортрет. А протагониста Алексея логично определить как лирического героя, тем более что стиль кинописьма в «Зеркале» сочетает в себе стихотворность с исповедальностью. Здесь прихотливо переплелись воспоминания, цитаты, видения, историческая хроника, экранные парафразы и... голоса, лица,

жизни — далекие и близкие одновременно. В этом многоярусном наслоении доминантными являются образы отца, матери и сына.

Общеизвестно, что фильмический материал «Зеркала» оказал невероятное «сопротивление» (долго не поддавался сборке в единое целое). Это потребовало от режиссера колоссальных душевных усилий. Когда картина, наконец, сложилась, она словно «молоко без бутылки» растеклась — то ли потоком сознания героя, то ли «новым романом». Во всяком случае очевидно, что скомпоновано кинопроизведение по номерному принципу с отчетливым вступлением и заключением. При этом номера-эпизоды разновелики, иногда довольно автономны, иногда, наоборот, «прорастают» один из другого. В целом их художественная взаимосвязь достаточно свободна в перетекании из прошлого в настоящее, из сюрреального в реальное, из живописного в хроникальное. Важно заметить, что повествовательная природа «Зеркала» объединяет драматическое, лирическое и эпическое начало. Рассказ участника драмы (Алексей) то переходит в свободное излияние чувств в связи с произошедшим (стихи Арсения Тарковского), то приобретает эпический масштаб (хроника событий исторического времени).

Композиционно фильм можно разделить на две части. Первая включает в себя около 10 эпизодов, вторая, более протяженная, — около 16. Все сказанное выше позволяет обнаружить близость фильма «Зеркало» пассиону — «возвышенно-философскому воплощению евангельской темы» [52, с. 444]. Главным ключом для подобного рода прочтения кинопроизведения служит включенность в картину нескольких важных музыкальных фрагментов из «Страстей по Иоанну» И.С. Баха, которые привносят интонацию евангельского сказания и придают экранному изложению проповедческую мощь. А. Тарковский в титрах не указывает, какое именно произведение Баха он цитирует, но величие и трагедийность философского тематизма (утраты и обретения связи с Отцом), а также архитектоника «Зеркала» настойчиво подталкивают к попытке компаративного анализа.

Также не стоит забывать, что тяга к подобному жанру выразилась у А. Тарковского в более раннем кинопроизведении — «Страстях по Андрею», отчетливо выстроенному по новеллистическому принципу. Кроме того, общеизвестно, что Тарковский долгие годы вынашивал идею перевода на язык экрана «Нового Завета».

Для удобства анализа скомпонуем эпизоды по главам в соответствии с семантикой константного для киноискусства А. Тарковского образа Дома. Отчий дом — основательный, окруженный высокими соснами. Здесь витают ароматы детства и ощущение таинства.



Отец («и Он здесь»)



Сын



Мать

Свой дом — довольно просторная квартира одиноко живущего героя. Здесь двери открыты входящему. Чужой дом-крепость. Здесь все дышит теплом... обособленности, самосбережения. Таким образом, в первой части оказывается три главы, во второй — пять.

Пролог (около 5 мин): «Я могу говорить!»

Часть 1 (около 35 мин)

Глава 1

1.1.1. *Отчий дом* — «разрыв»: отец не придет никогда (стихи Арсения Тарковского «.. .когда судьба по следу шла за нами, как сумасшедший с бритвою в руке»)

1.1.2. Прохожий

1.1.3. Сон: «Папа»

1.1.4. Экранный парафраз Мадонны Леонардо

Глава 2

1.2.1. *Свой дом* — звонок матери: что мы все ссоримся?

1.2.2. Типография (стихи Арсения Тарковского «.. .какой-то особенно пасмурный день»)

Глава 3

1.3.1. *Свой дом* — «разрыв»: бывшая жена («когда я вспоминаю, у матери всегда твое лицо... жалко вас обеих одинаково»)

1.3.2. Испанцы

1.3.3. Хроника гражданской войны в Испании: эвакуация испанских детей в СССР («Увидятся ли они когда-либо еще?»)

1.3.4 Хроника: полет на воздушном шаре

Часть 2 (около 56 мин)

Глава 1

2.1.1. *Свой дом* — «связь времен»: Леонардо, Пушкин, Мадонна, мать, сын Игнат (из письма Пушкина Чаадаеву «Не отказывайтесь от истории такой, какой Бог ее дал»)

2.1.2. Незнакомка

2.1.3. Звонок героя сыну Игнату

2.1.4. Школьное стрельбище — «разрыв»: контуженный военрук («у Асафьева родители в блокаду померли»)

2.1.5. Хроника: изнурительная военная переправа (стихи Арсения Тарковского «...Бессмертно все»)

2.1.6. Хроника: победа и атомный взрыв над Хиросимой

2.1.7. Экранный парафраз картины Брейгеля «Охотники на снегу»

2.1.8. Хроника: инцидент на советско-китайской границе 1968 г.

Глава 2

2.2.1. *Отчий дом:* отец

Глава 3

2.3.1. *Свой дом* — «связь времен»: мать, жена, сын («Может, и я в чем-то виноват?»)

Глава 4

2.4.1. *Отчий дом* («дом моего деда, в котором я родился»)

2.4.2. Сон: «Мама»

2.4.3. *Чужой дом* (Стихи Арсения Тарковского «И снится мне другая Душа в другой одежде»)

2.4.4. «Вот я и взлетела»

2.4.5. *Отчий дом:* исход

Глава 5

2.5.1. *Свой дом* — «есть совесть и память»: смерть героя («Я просто хотел быть счастливым»)

**Заключение** (около 6 мин): *отчий дом* — «связь времен»: мать и отец («Ты кого хочешь — мальчика или девочку?»)

Пролог фильма (около четырех минут) представлен документальной съемкой сеанса по исцелению юноши от заикания. Первая фраза, которую он произносит медленно, но отчетливо, состоит из трех слов: «Я могу говорить». Это и становится вербальным эпиграфом кинопроизведения, задающим ему исповедальную интонацию.

Первая глава протяженностью около 14 мин характеризуется поэтической экспозиционностью. В аудиальном пространстве возникает спокойная интонация рассказа — герой в нескольких словах описывает место (дом на хуторе), время (до войны) и общую атмосферу (ожидание отца) былого. В кадре, композиционно повторяющем семейную фотографию Тарковских, лишь одинокая фигура матери, примостившейся на жерди и молча заглатывающей дым папиросы. Тут же заявлена главная философская тема картины: бытие человека. А также дан ключ к семантике фильма (взаимоотражаемость событий и судеб). Одновременно «высвечена» многослойность и многоярусность художественной фактуры — своего рода поэтичность в прозе, ирреальность в реальности, настоящее в прошлом. И, конечно, обнажен главный «нерв» эмоционального поля: отец и мать, и… маленький сын в эпицентре их разрыва. Отец оставил семью, и в фильме эхом звучит лишь его голос. Причем эта пронзительная нота биографии Андрея Тарковского на экране преобразуется в стихотворное глиссандо: отец режиссера Арсений Тарковский читает за кадром свое поэтическое произведение о любви. А затем в серо-белых «разводах» своего детского полусна маленький Алексей полушепчет заветное слово: «Папа». Но в ответ на экране всплывает образ матери, моющей волосы

в странной комнате, где идет дождь, и нет ничего, кроме старого мутного зеркала.

Итак, главный герой 40-летний Алексей *(alter ego* Андрея Тарковского) и поэт Арсений Тарковский (отец Андрея Тарковского) обосновались в закадровом аудиальном пространстве. Жена/мать Алексея (актриса М. Терехова) и мать Андрея Тарковского заняли центральное место в изобразительной сфере картины.

Вторая глава также длится около 14 мин. В связи с переброской в настоящее здесь еще сохраняется экспозиционная функция: медленным тревеллинтом представляется мир дома Алексея, акцентируется его недомогание. Но центральным драматургическим компонентом все же является разработка образа матери в «жерновах» времени и судьбы. Возвращение в прошлое (1935) — это уход мужа и воспитание двоих оставленных им детей, это тяжелая работа корректором под всевидящим сталинским оком, когда одна опечатка может стоить жизни. Однако подобная логика возникает на рациональном уровне восприятия и не имеет буквального выхода на экран. Эпизод «типография» выстроен в черно-белой гамме, подчинен стилистике документального кинописьма, но одновременно изящен в своем общем пластическом рисунке. Лишь несколько коротких штрихов (распахнутое пальто и вот-вот готовые «рассыпаться» по плечам волосы матери, ее учащенное дыхание и упрямое нежелание объясниться с сослуживцами, «замаскированный» портрет Сталина) указывают на невыносимое напряжение. И — тихое счастье облегчения, оттеняющего в полной мере глубинный страх.

Третья глава (7 мин) смыкает настоящее и прошлое через отождествление бывшей жены героя Натальи и его матери. Не только внешне (в роли Натальи также М. Терехова), но по сути: «Когда я вспоминаю, у матери всегда твое лицо… Жалко вас обеих одинаково», — поясняет Алексей, осознавая свою удаленность как от одной, так и от другой женщины. Мотив разрыва в этой части получает довольно отстраненное и вместе с тем обобщенное значение. Эпизод с обрусевшими испанцами, вывезенными еще детьми в СССР для спасения от гражданской войны 1936–1939 гг., в узком смысле отсылает к драме потерянной связи с родителями, с отчим домом. А в широком — к проблеме утраты человеком своих корней, своей культуры, своей идентичности.

Глава завершается хроникальными кадрами войны в Испании. Трогательный эпизод расставания-эвакуации испанских детей со своими родителями (думалось — ненадолго, оказалось навсегда) лаконичен и экспрессивен в своей документальной достоверности.

Его сменяет возвышенно-поэтический мотив полета, также представленный советской хроникой 1930-х годов. Это «парение» маленькой фигурки человека на воздушном шаре, захватывающее и одновременно пронзительное, завершает первую часть «Зеркала». По аналогии с первой частью пассионов (предательство) здесь явлен метафорический образ «разрыва». Неудержимое отдаление от матери, развод с женой, вялая взаимосвязь с сыном — все это следствие пережитой героем в детстве главной драмы: уход отца из семьи. Именно тогда в 1935 г. маленький (трехлетний) Алеша почувствовал себя отверженным — преданным отцом. Но взрослея, он к стыду своему зеркально этот путь повторил.

Вторая часть пассионов (страдания и смерть) также находит эквивалентное отражение во второй части «Зеркала». Она более драматична по отношению к первой: напряжение растет и доходит до кульминации, после которой наступает просветление, успокоение.

Масштаб развертывания философско-исторического контекста в первой главе потребовал соответствующей длительности — 22 мин. Этот самый «густонаселенный» побочными персонажами раздел фильма выстроен по принципу цепной реакции. В отличие от предыдущих и последующих глав здесь центрообразущим героем является сын Алексея Игнат. Через его персону связуются эпохи, образы, культуры.

Аллегорическим зачином главы служит серия графических изображений, выполненных Леонардо да Винчи в качестве этюдов, — головы Ангелов, Мадонн, молитвенно сложенные кисти рук. Игнат медленно перелистывает тяжелые листы фолианта, а на экране крупным планом предстают гениальные наброски титана итальянского Возрождения. В этой книге каждая иллюстрация укрыта тончайшей папиросной бумагой, что рождает в кадре эффект сфумато. Поначалу изображения, словно истаявшие во времени, проступают сквозь папиросный слой лишь своими общими очертаниями. А затем рука мальчика приоткрывает тайну: папиросная «обложка» смещается, и возникает сдержанная простота одухотворенного рисунка. Эта пластическая секвенция завершается кульминацией отождествления — экранным портретом матери Игната (жены Алексея Натальи), выполненным оператором Г. Рербергом леонардовским почерком. Вся эта тихая сцена сосредоточенного молчания, нарушаемого лишь упругим потрескиванием перелистываемых страниц, сопровождается хоралом на *piano.*

Следующее звено единой культурно-исторической цепи представлено «русским духом». В комнате негаданно возникает

незнакомка с ахматовским профилем и велит Игнату прочесть несколько абзацев из письма Пушкина к Чаадаеву (от 1836 г.).

Телефонный звонок Алексея сыну Игнату переключает драматургическое развитие в привычную сферу воспоминания главного героя. На сей раз это время войны, а центральный объект мальчишеского притяжения — рыжая девчонка с потрескавшимися губами. Однако ведущие действующие лица очередной ретро-новеллы — «посторонние»: контуженный военрук и упрямый подросток Асафьев, «у которого родители в блокаду померли». Оба тяжело «ранены» войной. И потому все их поступки всерьез — без условностей, погрешностей и исключений. Военрук своим телом накрывает учебную гранату, не раздумывая над сутью игровой ситуации (мальчишки пошутили). Асафьев упрямо разворачивается на 360° при команде «Кругом», тогда как устав подразумевает поворот лишь на 180°.

Исторический контекст в данной главе фильма представлен хроникальными кадрами изнуряющей армейской переправы, окутываемой философскими стихами Арсения Тарковского о метафизическом времени. И далее «вольтова дуга» Времени объединяет в напряженной монтажной фразе экранный парафраз картины Брейгеля (Северное Возрождение) и черно-белую хронику победы 1945 г., и следом — взрыв атомной бомбы (Хиросима), переходящий в умиротворенное разрешение: мальчик (Асафьев) в заснеженном «брейгелевском» пейзаже с птицей на голове. Да хранит его...

И снова на экране возникает хроника довольно неожиданная по тематике: драматические события на советско-китайской границе (1968). Однако эта имплементация документального материала в художественную ткань фильма призвана не столько очертить историческое время (конец 1960-х годов), сколько «контражуром» оттенить следующий «взрывной» эпизод долгожданной встречи с отцом. Не с отцом нации (как Мао Цзэдун и прочие), а с единственным, истинным.

Сцена появления отца в картине А. Тарковского равновелика всей второй главе из второй части «Зеркала». Ее можно уподобить стремительно разжавшейся пружине. Здесь высказывание режиссера предельно лаконично (около трех минут). Короткий эпизод воссоединения семьи высвечен мегамасштабом прошлого главного героя Алексея. Снова хутор, снова детство, снова мать, но главное — отец (актер О. Янковский), обнявший своих истосковавшихся детей. И этот семейный портрет решительно разомкнут режиссером по смысловой вертикали вверх, к небу интенсивными изобразительными и музыкальными вкраплениями. В качестве

изобразительных в монтажную фразу имплантированы автопортрет Леонардо да Винчи (старца) и фрагмент (лик Мадонны) его «Мадонны в гроте». А в качестве музыкального стремительного «прорыва» звучит один из кульминационных номеров «Страстей по Иоанну» — Евангелист: (*«Und siehe da» I* «и Он здесь»). В пассионе Баха — это момент (28 с!) потрясения, вслед за которым бурные чувства прорываются наружу (большая ария сопрано *«Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zaehren» I* «Изойди, мое сердце, потоками слез»). То же состояние и у героев фильма: слеза «набухает» в уголках глаз матери, громко всхлипывают дети, прижавшиеся к отцу, и *он (Он),* который, наконец, *здесь,* не в силах остановить катящуюся по щеке слезу.

Эта самая короткая и мощная по символико-метафорическому звучанию глава фильма вполне может ассоциироваться с кульминацией, тем более что она помещена в точку «золотого сечения» — на 63-ю минуту киноповествования. Нехитрое вычисление 63 : 102 (общая протяженность картины) выявит необходимый коэффициент — 0,6 (соотношение большего к целому).

В следующей за кульминационным всполохом третьей главе (8 мин) исподволь робко, но все-таки возникает мотив просветления. Диалог Алексея с женой Натальей — это, по сути, попытка примирения, попытка связать разорванные нити близких жизней. Алексей чувствует вину перед матерью, предлагает сыну Игнату переехать к нему. При этом «голоса» страдания еще отчетливы и хорошо различимы. Разговор героя с женой постепенно переходит семейные рамки и в нескольких закамуфлированных фразах презентует тяжелую атмосферу советского «застоя» 1970-х годов с его двоемыслием и двоедушием: «Частной собственности нет — благосостояние растет. Ничего понять нельзя... Противно смотреть, как вы крутитесь — и нашим, и вашим... Писатель, лет 40. Бездарность? Ничего не пишет? — Пишет, только не печатается». Эта безвоздушность жизненного пространства для личности невыносима: мается Наталья, мается Алексей.

Четвертая глава (около 21-й минуты) аналогично первой из второй части образует сложносоставную пространственно-временную композицию из снов и воспоминаний. Здесь главным художественно-смысловым основанием служит образ отчего дома, что отчетливо приводит все художественное звучание к большему просветлению. «Мне часто снится один сон, — признается Алексей, — дом моего деда, в котором я родился 40 лет назад... Я вижу себя ребенком и снова чувствую себя счастливым оттого, что все еще впереди, еще все возможно». На фоне этих слов разворачивается экранный

живописный интерьер деревянного дома с чисто вымытыми полами, распахнутыми окнами, ветром, играющим с занавесками, композициями из полевых цветов и трав. Затем цвет в кадре истаивает и экстерьер дома приобретает сюрреалистическую окраску. Порывистый ветер гнет кустарники, сметает нехитрую утварь с деревянного дворового стола. Внезапно трескается и выпадает из рамы стекло. И маленький Алеша тихо зовет: «Мама». По стилистике эти кадры совпадают с эпизодом сна в первой части фильма, но там его венчает слово «папа». Таким эхообразным способом накатываются волны эмоциональной памяти героя, и незаживающая боль семейного «разрыва» подспудными толчками напоминает о себе в круге первом четвертой главы.

В круге втором волны расходятся от ретро-новеллы, что отражает композицию первой главы второй части фильма. Там, — это «На школьном стрельбище», тут — «В чужом доме». Обе связаны одним военным временем: там — «влюблялся еще во время войны», здесь — «бомбежки в Москве начались». В обеих яркой искрой промелькнул образ рыжей девочки. Тем не менее в этой новелле-воспоминании драматургия основана не на уподоблении (как военрук и Асафьев), а на скрытом контрасте как образа дома, так и образа матери. Вместилище красоты и простоты дома деда Алексея оттенено сытостью и начищенностью дома-убежища, куда пришли как в ломбард герой с матерью по раскисшей дороге. Образ хозяйки — немного вальяжной, но властной и уверенной хранительницы семейного очага диссонирует с образом матери Алексея — одинокой, своего «гнезда» не уберегшей и немного растерявшейся в этом тщательно утепленном «дупле». От духоты, от безвоздушья... от обиды мать Алексея спасается бегством. И новым глиссандо стелятся ей вслед стихи Арсения Тарковского, арочно смыкаясь с аналогичной сценой из первой части картины. Визуально-смысловой круг продолжает шириться, захватывая в свою орбиту уже и вступительный кадр первой части фильма. Только на этот раз, заглатывая дым папиросы, вглядывается в зеленую толщу пейзажа пожилая мать Андрея Тарковского.

Пятая глава, так же как и вторая, сверхкраткая по продолжительности — около 3 мин. Но в общем волнообразном ходе картины она отделена решительным лаконизмом развязки. Смерть Алексея не является фабульно логичной и представлена аллегорически — птицей, спорхнувшей с ладони главного героя.

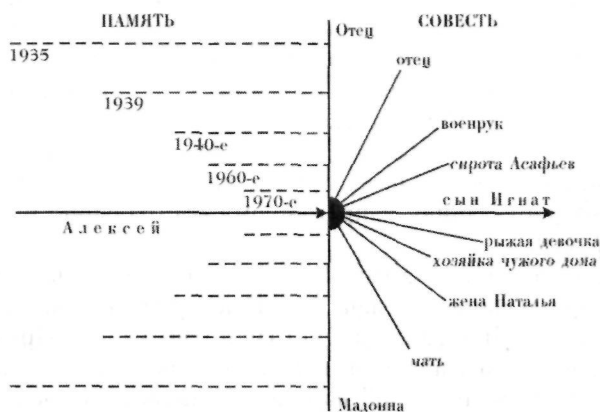
Заключение фильма (около 5 мин) ознаменовано мощной и трепетной увертюрой из баховских «Страстей по Иоанну» — хором *«Herr, unserHerrscher»I* «Бог, наш Господь», — сопровождающим пластическо-метафорическое действо, в котором мать А. Тарков-

ского (1970-е годы), взяв за руки малых детей (Алешу и его сестру, 1930-е годы), укрывает саваном (белыми простынями) бревенчатый венец, бывший некогда фундаментом дома. Вся сцена растворена в образе природы — монументальной, монолитной, вечной.

Итак, по форме ведения повествования «Зеркало» приближено к пассиону, эмоциональная палитра которого определена чувством сострадания и скорби. Однако при этом «Страсти...» не носят мрачно-пессимистического характера. Так же как и фильм А. Тарковского, дающий развитие основного чувства от тихой печали к робкому отчаянию, напряженному состраданию и умиротворенной грусти.

Система созданных в картине образных, смысловых взаимоотражений чрезвычайно сложна. Здесь историческое время концентрируется в субъективном пространстве героя. Протагонист «расщеплен» по визуально-звуковой горизонтали. Изобразительно он представлен мальчишкой на оси ускользающих воспоминаний, вербально — зрелым человеком, вступающим в диалог с иными персонажами, но существующим исключительно в невидимом закадровом пространстве (текст от имени героя читает И. Смоктуновский). Здесь сталкивается в коллаже эфемерность снов, видений, одуховленность природы, выразительность пластических метафор, суровая графика хроники, поэзия, музыка, живописные цитаты и парафразы, цветовая насыщенность и сдержанность черно-белой гаммы. Ряд визуально-смысловых отождествлений: мать героя (мать А. Тарковского) и бывшая жена героя Наталья (актриса М. Терехова), сын героя Игнат и сам герой-подросток — образует эффект многократного эха повторяющихся судеб. Вся эта фактура придает картине характер палимпсеста — старинной рукописи, где поверх старых слоев письма наносятся новые. «Палимпсест порождает эффект всепросвечивания: проступания различных слоев текста, дробное единовременное мерцание букв, строк и прочих знаков на поверхности пергамента, которая тем самым обнаруживает свою многослойность — здесь любые новые письмена неизменно вольются в общую вязь; ну а докопаться до первоисточника невозможно, ведь следы письма неуследимъг. это сплошные разрывы, наплывы, чересполосица прерывно-текучего текстового потока, игра неисчислимых наслоений, а также осыпей, отслоений, выцветаний и прочие побочные эффекты старения, стирания и вообще любого бытия во времени. Палимпсест это плоскость, представшая как расслоившееся неоднородное пространство, как шум многих текстов, уплотнившийся на синхронно обозримой плоскости листа...» [28, с. 213].

Учитывая все вышесказанное, можно предложить образ-структуру фильма, основанную на принципе фокусировки:




Слева на схеме представлено сгущение временных потоков по мере приближения к настоящему времени героя. Справа — житейское и бытийное сцепление главных персонажей. Точка схождения стрелок — кульминация (вторая глава второй части фильма).

Киноповествование (точнее, киноисповедание) А. Тарковского разомкнуто одновременно в исторический, интимный и метафизический контекст. Исторический контекст оформляется за счет хроникальных кадров, игровых эпизодов, созданных в поэтико-документальной стилистике, и сцен-воспоминаний. Удивительно, но они встроены в архитектонику кинопроизведения хронологически последовательно, образуя шкалу объективного (исторического) времени: 1935 (уход отца, мать работает корректором в типографии), 1936–1939 (хроника: гражданская война в Испании), первая половина 1940-х (школьное стрельбище; военная хроника), 1945 (хроника: салют победы и испытание ядерной бомбы), 1968 (хроника: инцидент на советско-китайской границе), 1975 (настоящее время героя — создание «Зеркала»).

Контекст интимный образуется вязью автобиографических мотивов А. Тарковского (в частности, уходом отца), детских сновидений, болевых точек эмоциональной памяти, а также имплементацией стихов отца (Арсения Тарковского) в художественную ткань фильма и введением матери режиссера в качестве образа матери лирического героя.

Контекст метафизический в «Зеркале» соткан А. Тарковским виртуозно посредством намеков, аллюзий, прямых и скрытых цитат,

которые высвечиваются при легком изменении угла зрения (видящий да увидит). Итак, в Прологе заявлена тональность исповеди: «*Я могу говорить*». В следующем ближайшем эпизоде 1.1.2 в уста прохожего вложены значимые слова (слышащий да услышит): «Мы все бегаем, суетимся, все пошлости говорим. Это все оттого, что *мы природе, что в нас, не верим*». Как еще более прямо можно было высказаться о душе человека в пору затхлого советского застоя и в *безобразьи* Божьем лгавшего искусства.

Еще более откровенен эпизод 1.1.4, являющийся пластическим парафразом собирательного образа Мадонны. В старом зеркале отражение матери Алексея (М. Терехова) превращается в экранный портрет пожилой матери А. Тарковского. При этом в туманности зеркального пространства проступает характерный для итальянской живописи Ренессанса композиционный аккомпанемент лика матери-Мадонны — арочный изгиб окна, обрамляющий далекий пейзаж. Эта кинопись творится прямо на глазах у зрителя в черно-белой гамме, словно деликатное разглаживание старинного полотна с потрескавшимися и обесцветившимися от времени красками. Вслед за тем в квартире главного героя раздается звонок матери, и камера, разглядывающая интерьер, акцентирует в межоконном проеме сияющий образ «Троицы» Рублева (эпизод 1.2.1).

Вторая часть фильма открывается волной эксплицитных (точных) цитат: на хрусткой бумажной «тверди» страниц из старой книги запечатлены леонардовские рисунки (головы Ангелов, лики Мадонн). Завершается эта изобразительная элегия пластически тождественным экранным уподоблением Натальи (эпизод 2.1.1).

В эпизоде стрельбища (2.1.4) вновь прозвучит иносказанием краткий диалог военрука и Асафьева:

Ты *вверх* стрелял.

— Там же *никого* нет...

Камера меж тем направит свой взор в глубину зимнего пейзажа, где на погорке восходят к небесам распростершие свои узловатые ветви деревья. И зазвучат стихи Арсения Тарковского «...есть только явь и свет: ни тьмы, ни смерти нет» (2.1.5). А потом голову Асафьева, взобравшегося на крутой заснеженный склон, освятит птица (2.1.7). И в точке «золотого сечения» (2.2.1) экстатическим прорывом взметнется пронзительная фраза Евангелиста («*Und siehe da*» / «и Он здесь») из «Страстей по Иоанну» Баха.

В эпизоде 2.3.1 Алексей вдруг вспомнит об Ангеле, явившемся в виде горящего куста Пророку Моисею, который «народ свой вывел через море».

И, наконец, два важных эпизода (зачатия и крещения) завуалированы в конце второй части «Зеркала». Первый (2.4.4) представлен парением лежащей фигуры матери Алексея (М. Терехова): «Вот я и взлетела...». На этих словах аллегорическая композиция получает весомое семантическое дополнение: в кадр впархивает голубь. А героиня дополняет: «Это так понятно — я люблю тебя».

Второй (2.4.5) эпизод (маленький Алеша нагишом плывет в прозрачной воде лесного озера) может быть прочитан как аллегория крещения по линии дистанционной образно-смысловой связи с предыдущим (зачатие).

Сцена смерти главного героя (2.5.1) представляет отъединение души через образ спорхнувшей с ладони Алексея птицы. Но при этом звучит лаконичный диагноз врача: «Есть память и совесть». Категория совести — центральная в киноискусстве А. Тарковского именно потому, что совесть есть духовный камертон, есть глас Божий в душе человеческой. «Мне кажется, — писал режиссер, — что человечество дошло в своем прогрессе, в процессе познания до такого порога, когда от него требуется не только здравый смысл и не только традиционная форма восприятия действительности. Сейчас от человека требуется перейти на более высокий нравственный уровень. То есть необходимо понять, что духовный мир человека, его внутренняя конституция должны же когда-то начать играть решающую роль...» [60; 50].

Экспрессивная мощь вступительного хора из пассиона Баха «Страсти по Иоанну» (*«Herr, unser Herrscher»*/ «Бог, наш господь») венчает «Зеркало», придавая в заключении торжественность грусти и просветленность надежде:

И во всех зеркалах отразился
Тот, который не появился.

Эти строки А. Ахматовой удивительно соотносимы с образом Алексея, но еще более точны в отношении образа Отца. Отразив одного через другого, режиссер создал кинопроизведение о человеке — «искре, плывущей в эфире Божества» (Томас Карлейль).

Изобразительный строй картины, как обычно, у А. Тарковского подчинен поэтико-живописной стилистике. Здесь оживают натюрморты и застывают пейзажи, вздрагивают травы и обнажаются лица. Экранное пространство дышит, звучит, повествует. Его открытость, разомкнутость подчеркнута распахнутыми окнами и дверьми, отражающим эффектом зеркал. Изображение зачастую наделяется повествовательной ролью. Оно ритмизировано в своем

внутреннем гармоничном развертывании и ненавязчиво в семантических «всплесках».

В богатой партитуре пластических образов традиционно представлены лейттемы огня (энергия прорыва) и воды (энергия перетекания). Мотив огня сопряжен в «Зеркале» с мужским началом: пожар и уход отца; костер, разведенный Игнатом. Мотив воды соответственно аккомпанирует женскому началу: дождь и одиночество матери; мытье волос, полоскание белья.

Звуковая образность фильма функционирует по всей ширине художественного спектра. Слово, музыка, молчание в различных пропорциях являются драматургическим, повествовательным и знаковым компонентом картины.

Синтезируя выразительные возможности экранного изображения и аудиальную пластику, сплетая множественность фактур, А. Тарковский в «Зеркале» помещает судьбу человека в библейское обрамление, словно икону в оклад. «Время личного существования, биографическое время, ощущается режиссером как мгновение во всесветном календаре, связанное при всей его краткости с жизнью универсума, с тысячелетней историей людей и царств, с историей культуры, с прошлым и будущим. В его фильмах нет грани между мгновением единичной человеческой жизни и вечной жизнью физического и духовного космоса», — пишет В.И. Божович [10, с. 59].

#### *3.1.1.4. «Небо над Берлином» (1987, реж. В. Вендерс)*

В 1987 г. на мировой экран вышла картина «Небо над Берлином» — одно из выдающихся произведений современного киноискусства. История Ангела, «ушедшего в люди» под воздействием любви, изложена режиссером с фотографической достоверностью изображения без каких-либо экранных трюков. Просто никто из персонажей (за исключением детей) не различает ангелов-хранителей, блуждающих в пространстве Берлина, до предела заполненном отзвуками памяти, обрывками судеб, прерывистыми потоками мыслей множества людей. Топограмма мегаполиса включает ряд доминантных зон: улицы и транспорт, библиотека, цирк, съемочный павильон, клуб, берлинская стена. Сюжетосложение ведется как рассеивание единой темы-концепции (воссоединение духа и плоти в любви) в мелодике многочисленных явных и скрытых голосов посредством модуляций, контрастов, уточнений, оттеночных фонов.

В сложном многоголосии своего произведения режиссер прописывает два главных образа: ангел Дамиэль и цирковая

гимнастка Марион. Дамиэль олицетворяет духовное начало, метафизическое парение вне времени и пространства. Марион — живой человек со своими внутренними противоречиями, страхом и земным притяжением. Движение этих противоположностей навстречу друг другу, по сути, и слагает поэзию картины. Сюжетное пространство фильма вбирает в себя ряд своеобразных подтем, играющих вспомогательную роль и не имеющих масштабного драматургического развития: ангел Кассель — метафизический соратник Дамиэля; актер П. Фальк (Коломбо) как бывший ангел; старик-ученый, пытающийся реконструировать историю; дети, олицетворяющие земную вечность.

Все повествование условно можно подразделить на 19 основных эпизодов, встроенных в двухчастную композицию и подчиненных волновой драматургии.

*1-я часть (протяженность около 85 мин)*

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|---|---|---|---|---|---|
| Улицы Берлина: Дамиэль | Автомобиль: Дамиэль и Кассель | Библиотека: Кассель, старик. Метро: Дамиэль | Цирк: Марион и Дамиэль | Улицы Берлина: Дамиэль и Кассель | Съемочный павильон: П. Фальк, Кассель, Дамиэль |

| 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Цирк: Дамиэль, Кассель, Марион | Берлинская стена: Дамиэль и Кассель | Съемочный павильон: П. Фальк | Цирк: Марион и Дамиэль | Клуб: Марион и Дамиэль | Сон Марион | Улицы Берлина: П. Фальк и Дамиэль |

*2-я часть (протяженность около 35 мин)*

| 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 |
|---|---|---|---|---|---|
| Берлинская стена: Дамиэль и Кассель | Берлинская стена: превращение Дамиэля | Съемочный павильон: Дамиэль и П. Фальк | Улицы Берлина: Дамиэль, Марион, Кассель, П. Фальк | Клуб: Марион, Дамиэль, Кассель | Под куполом: Марион и Дамиэль |

Каждой волне присуща своя композиционная целостность, но темп драматургического развития различен. В первой части масштаб развертывания повествования неспешен. Линии Дамиэля

и Марион растворены в контекстуальном разнообразии сюжетного пространства. Здесь экспозиция и завязка охватывают первых четыре эпизода (около 34 мин), кульминация аккумулируется — с 10-го по 12-й (около 15 мин) и развязка сосредоточена в 13-м (около двух минут).

Вторая волна, наоборот, характеризуется консолидированным изложением темы с крещендирующим проведением «голосов»-персонажей — Дамиэля и Марион. Экспозиция совпадает с 14-м эпизодом. Завязка (превращение Дамиэля в человека) — с 15-м. Далее ход событий (16–17-й эпизоды) последовательно поднимает развитие к кульминации и развязке — встрече Дамиэля и Марион (эпизоды 18-19).

С точки зрения композиционного единства всего художественного произведения, экспозиция и завязка фильма представлены с 1-го по 4-й эпизоды, кульминация — с 15-го по 17-й, разрешение — 18 19-й.

Двухчастное построение картины семантически закрепляет два ракурса видимости. С одной стороны, созерцательный взгляд на человеческий мир извне (Дамиэль-ангел). С другой — постижение этого мира изнутри (Дамиэль-человек). Оттого обе части отчетливо разнятся по визуально-пластической, звуковой, темпоритмической природе.

Поэтика первой части сдержанная и строгая в своей графической ясности с редкими вкраплениями цветовых кадров. Здесь тревеллинг (камера на кране) и междукадровый монтаж создают ощущение свободного парения в метафизическом континууме, где не существует ни пространственных, ни временных ограничений для героев-ангелов, взирающих с высоты.

Вторая часть, наоборот, живописная с единичными импульсами черно-белого изображения. Превратившись в человека, Дамиэль постигает элементарные ощущения — осязание, вкус, зрение в цвете, а также границы пространства и времени. Параллельно с ним «на ноги встает» и камера: она перестает парить, прочно укрепившись на земле (тревеллинг с тележки).

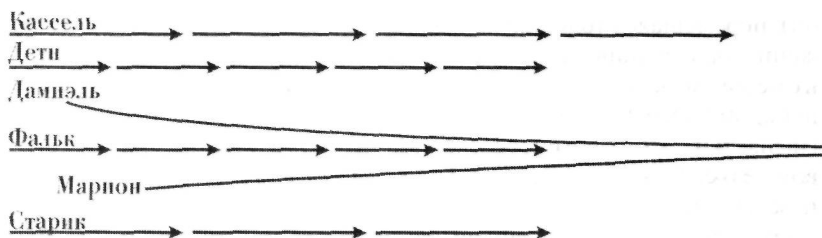
Палитра звуковой образности также трансформирована при переходе от первой ко второй части фильма. Если в первой части «ручейки» внутренних монологов, перетекая друг в друга, растворяются в общем гуле музыкально-изобразительной орнаментики (оркестровая алеаторика композитора Ю. Книпера), то во второй части голоса персонажей тонут в городском шуме. В первой части

мир Берлина *дышит* экзистенциальностью, во второй — *звенит* обыденностью.

Аллегорическое расслоение верха и низа в художественном пространстве фильма закреплено в названии картины: небо и город под ним. В эту систему координат вписаны «голоса» персонажей — Дамиэля и Марион, Касселя, П. Фалька, старика. Важнейшим рефреном фильма является образ детства в своем внутреннем двуединстве небесного и земного. Дети-персонажи уподоблены ангелам вследствие незамутненности души, прямоты взора и искренности чувств. Но любой ребенок становится взрослым и, как правило, «оседает» под тяжестью наваливающегося бытия. Эта мысль «белым стихом» выткана на «полотне» кинокартины посредством вербального рефрена, вложенного в уста Дамиэля и Марион. «Когда ребенок был ребенком, у него не было ни суждений, ни привычек... Многие люди казались ему красивыми, а теперь это счастливый случай. Он имел ясное представление о Рае, а теперь о нем лишь догадывается... Когда ребенок был ребенком, его жизнь была вдохновенной игрой, а теперь вдохновение иногда посещает его во время работы». Тем не менее мир взрослых не обескураживает своей прозаичностью вечный мир детства: «Когда ребенок был ребенком, ему хватало яблок и хлеба, чтобы быть сытым. Так было и так есть... Забравшись на гору, он мечтал забраться на другую — более высокую. Так было и так есть».

Подтемы Касселя, П. Фалька и старика (так же как и тема-образ детства) довольно статичны — проводятся пунктирно сквозь фильм без ощутимого драматургического развития. Их вплетенность в художественную ткань кинопроизведения оттеняет главную тему ангела Дамиэля. Так, Кассель, строго следуя предназначению оставаться Духом, дистанцируется от всего мирского и ведет строгую фактографию событий. П. Фальк / Коломбо, наоборот, 30 лет назад сошел на землю, обрел плоть. Увидев мир изнутри, ощутил его обыденную красоту во множестве «славных вещей»: от глотка кофе до создания художественного образа. Символическое расстояние от ангела Касселя до бывшего ангела П. Фалька проходит Дамиэль. Полюбив цирковую гимнастку, он начинает свое нисхождение — обретение плоти. Тема Марион, наоборот, постепенно возвышается, вбирает «небесные» черты. Оба «голоса» сходятся в пограничье небесного и земного, верха и низа.

Итак, образ-структура «Неба над Берлином» может быть выражена следующим графиком:




Пограничье символического разделения верха (небесного) и низа (земного) обозначено посредством образа П. Фалька / Коломбо — бывшего ангела. Метафизическую непоколебимость верха олицетворяет ангел Кассель — отстраненный созерцатель истории цивилизации. С ним зеркально (в нижнем секторе) сопоставлен старик-ученый, слагающий историографию народа.

Сближение Дамиэля и Марион первоначально намечено в пространстве цирка, когда гимнастка с искусственными крыльями репетирует номер, а Дамиэль, устроившись под куполом, лишь движением глаз повторяет траекторию *маятникообразно* колеблющейся трапеции (эпизод 4). Формула вертикали замещается принципом горизонтального соподчинения, когда персонажи уравновешиваются в приватном пространстве трейлера — «комнате» Марион. Дамиэль становится незримым и молчаливым собеседником девушки. А она ощущает лишь легкое колебание воздуха вокруг себя и внезапное внутреннее успокоение.

Новое появление Дамиэля в цирке на пару с Касселем во время дневного представления (эпизод 7) обнаруживает дистанцию иного порядка. Дамиэль размещается среди шумных зрителей-детей. Марион на арене участвует в ансамблевом номере. Кассель обосабливается в проходе, выступая символическим противовесом общего эмоционального подъема.

Следующий раз образ сближения Дамиэля и Марион повторяет архитектонику четвертого эпизода, но по принципу инверсии (эпизод 10). Там — утренняя репетиция, здесь — вечернее выступление. Там — сначала цирковая арена, а потом трейлер, здесь — наоборот. Дамиэль сосредоточенно слушает внутренний монолог Марион, которая признается (только ли своему отражению в зеркале?), что ее сковывает страх. Далее действие перемещается на арену, где под куполом без страховки в течение долгих четырех минут Марион исполняет сольный воздушно-акробатический этюд. Теперь уже гимнастка парит наверху, а Дамиэль, снизу наблюдая за ней, невольно повторяет *маятникообразное* движение трапеции (единственную опору Мари-

он), перемещаясь то вправо, то влево вдоль арены. Сдерживая напряжение, он скрещивает пальцы, но одновременно деликатным прикосновением к плечу утихомиривает внутреннее волнение неподвижного пожилого ассистента, боящегося отвести взгляд от гимнастки. Это пластическое трезвучие оттеняет лаконичный звуковой рельеф: «жесткий» непрерывный музыкальный аккомпанемент с незатейливым мелодическим рисунком, полное отсутствие вербального компонента, мгновенный «вздох»-вскрик невидимой (закадровой) публики, когда Марион едва не потеряла равновесие. Однако подобная художественная минимализация дает обратно пропорциональный эмоциональный эффект — начало кульминационного напряжения первой части фильма.

Следующая «встреча» Дамиэля и Марион происходит в ночном клубе после циркового представления (эпизод 11). Девушка танцует одна, а Дамиэль приближается, слегка касаясь пальцами ее руки и вслушиваясь в ее внутренний монолог: «Что я сейчас делаю? Гляжу в пустоту и плыву по вселенной... Вот оно вернулось — блаженство. Будто сердце мое сжимает чья-то рука — так мягко». И в ответ Дамиэль прикладывает ладонь к своему «сердцу». В психоделическом вязком потоке песни Ника Кейва, растекающейся по ночному клубу, одинокий голос Марион не теряется, не исчезает и ничему не противостоит. Девушка просто ведет свое лирическое соло: «Я слушаю и не слышу. Публика не смотрит. Смотрит само небо». Действительно, с небесной высоты к ней снова сошел ангел Дамиэль, и за их зримым, но невидимым дуэтом наблюдает Кассель.

Первое «реальное» объединение Дамиэля и Марион происходит во сне гимнастки (эпизод 12): на небесах среди клубящихся облаков движутся навстречу друг другу мужчина и женщина, открывая лики и сердца. Чистое ясное вселенское пространство их встречи свободно от преград, легки их души и невесомы тела. Этот один из наиболее кратких эпизодов фильма длится не более двух минут, однако по своему поэтическому насыщению вполне сопоставим с лаконичными трехстишиями японских хокку. Слитность и текучесть изобразительного стихосложения В. Вендерса «стирает» грани между «словами»-кадрами. Поэтому наш анализ условен. Тем не менее драматургически эпизод явно трехсоставной и тяготеет к структурной симметрии:

1. *Марион спит*

1.1. Лицо спящей Марион (крупный план, анфас)

1.2. Крыло Ангела (двойная экспозиция)

2. *Марион и Дамиэль приближаются друг к другу*

2.1. Лицо пробудившейся Марион (крупный план, анфас)

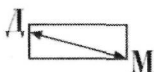
2.2. Ангел Дамиэль (общий план)
2.3. Марион (средний план)
2.4. Дамиэль (средний план)
2.5. Лик Марион (крупный план, анфас)
2.6. Лик Дамиэля (крупный план, анфас)
2.7. Лики Марион и Дамиэля (крупный план, горизонтальная композиция, профиль)




2.8. Соединившиеся кисти рук Марион и Дамиэля (крупный план, полудиагональная композиция, напоминающая изгиб крыла)




2.9. Лики Марион и Дамиэля (крупный план, профиль, диагональная композиция)




3. *Марион спит*
3.1. Лицо спящей Марион (крупный план, профиль)
3.2. Марион переворачивается на бок (общий план)

Как известно, хокку включает 17 слогов, составляющих строгую симметрию — 5 + 7 + 5. В анализируемой секвенции мы выделили около 13 «слогов». При этом «слов» — монтажных кадров — меньше (около 11) потому, что 1-я и 3-я «строка» за счет внутрикадрового монтажа представляют собой фактически по одному многосложному «слову». В средней второй строке, наоборот, преобладают короткие (односложные) монтажные кадры. При этом в эпизоде довольно ощутима внутренняя пропорциональность 2 + 9 + 2, т.е. 1-я и 3-я обрамляющие «строки» уравновешены, а центральная вторая — более протяженна по отношению к ним.

Что касается звукообразной пластики эпизода, то она опирается, прежде всего, на музыкальный дуэт виолончели и арфы. Вербальный компонент проявляет себя исключительно в рефрене, который на этот раз наиболее краток и одновременно — метафизичен по смыслу. Кроме того, текст (единственный раз в фильме) вложен в уста Марион: «Когда ребенок был ребенком, это было время вопросов. Почему я это я? Почему я — это не ты? Почему я здесь, почему не там? Когда началось время, и где кончается пространство?»

К концу эпизода музыкально-поэтический шлейф истаивает, а в завершающий кадр 3.2 проникает лай пса, означающий возвращение в обыденное пространство.

Воссоединение Марион и Дамиэля, женщины и мужчины, человека и ангела, тела и души, совершается на земле. Неизбежность такого рода развития и есть, по сути, программный вектор второй части фильма. Превратившись в человека, Дамиэль спешит на встречу к Марион. И это — путь человека, движение которого в пространстве Берлина регламентировано расстоянием и временем. Герой следует привычным маршрутом (цирк, клуб), но как не похоже это преодоление длинных улиц на былое ангельское «здесь, сейчас и всегда».

Завершающие эпизоды картины В. Вендерса «Небо над Берлином» (17, 18) констатируют объединение двух главных тем подчеркнутой строгостью образного решения. Долгий монолог девушки сменяется монологом бывшего ангела. Марион и Дамиэль, дополняя друг друга, обретают цельность. Герои не просто «укрупнены» в композиции финальных кадров — они вынесены за пределы суетного мира. Их темы освобождены из полифонического экранного потока и заполняют собой все художественное пространство: любовь торжествует над зыбкостью бытия. Более того, В. Вендерс уравновешивает антонимическую (верх / низ) конструкцию фильма, умиротворяя в художественной образности извечный антагонизм духа и плоти, начала и конца, жизни и смерти.

В финальном (19) эпизоде сплетаются главные линии семантического поля кинокартины. Где-то наверху под куполом Марион упражняется на канате, который силой своего противовеса удерживает снизу Дамиэль. Гибкому телу гимнастки словно вторит изящный дамский силуэт с графического этюда на стене. А Дамиэль резюмирует в своем внутреннем монологе: «Есть ли на свете хоть одни человек, составляющий единое целое с другим человеком? Я — единое целое. Этой ночью я научился удивляться. Она пришла, чтобы отвести меня к себе, и я обрел свой дом. Был зачат не смертный ребенок, но бессмертный образ человечества. Однажды это было, значит будет всегда...».

Постепенное сближение Дамиэля и Марион В. Вендерс прописывает как процесс их последовательной взаимоидентификации. В первом цирковом эпизоде девушка репетирует номер на трапеции с бутафорскими крыльями за спиной. «Это крылья ангела», — поясняет ассистент, требуя от Марион гимнастической легкости и изящества. Затем, когда она покидает арену в непривычном для себя костюме, кто-то из артистов восклицает: «Смотрите, ангел уходит!». А реагирует на брошенную фразу... ангел Дамиэль,

который, следуя за девушкой, принимает на свой счет подобный комментарий. Его растерянный, удивленный и одновременно восторженный взгляд выдает мгновенное внутреннее смятение: неужели его мечта начинает сбываться? Но минутное заблуждение рассеивается, как только Дамиэль осознает, что шутка адресована Марион.



Марион: «Вот оно вернулось — блаженство.
Будто сердце сжимает чья-то рука — так мягко»

Еще один характерный пример отождествления главных персонажей связан с символической вариацией образа одиночества. В центре круга, возникшего на пустыре после отъезда шапито, сначала сидит Марион, погрузившись в себя. А через некоторое время режиссер снова возвращается к этой же композиции, но центром ее на сей раз является Дамиэль-человек в медитативно-отстраненной позе.

Контрапунктическое вертикальное соположение образно-семантических рядов, непрерывность движения и обновления главной мысли (любовь), проведение ее в различных голосах, текучесть изобразительной фактуры, противосложения графической и живописной линий, полифонизм звукового пространства с многочисленными «скрытыми» подголосками (мысли жителей мегаполиса), языковое разнообразие (немецкий, французский, арабский) — все это позволяет распознать в «Небе над Берлином» экранный аналог фуги.

Фуга (лат. *fuga* — бег, бегство, быстрое течение) — форма полифонической музыки, основанная на имитационном изложе-

нии индивидуализированной темы. При этом тема сохраняет свое единство, несмотря на то, что проводится в разных контрапунктических соединениях, тональностях, ставится в различные регистровые и гармонические условия, т.е. как бы освещается разным светом, обнаруживая новые грани. Содержательный диапазон фуги практически неограничен, однако в ней всегда ощущается интеллектуальное начало. Формы фуги необозримо многообразны, но ее композиционные элементы устойчивы: тема, ответ, противосложение, интермедия, стретта [66, с. 975].

Тема (вождь) — относительно законченная мелодия, которая проводится в первом из вступающих голосов. Ответ (спутник) — имитация темы в тональности доминанты. При этом опорными характеристиками являются интервал (насколько выше или ниже вступает имитирующий голос) и расстояние (насколько позже вступает имитирующий голос) [67, с. 588]. По отношению к фильму В. Вендерса можно определить образ Дамиэля как первый вступающий голос («пропевание» темы в главной тональности «верха»). Образ Марион — ответный голос, имитирующий первый в «тональности» нижней плоскости. «В этих... противоположениях раскрываются различные стороны темы, ее выразительного содержания; оно никогда не выявляется сразу, с первых же тактов фуги» [52, с. 227].

Фуги простые (однотемные) и сложные (двойные, тройные) насыщены контрастной полифонией (тема — противосложение). Противосложение основывается на материале темы, является ее естественным мелодическим продолжением и основывается на преобразовании ее мотивов. Оно оттеняет вступающий голос, не теряя мелодической индивидуальности, и контрастирует ответу [65, с. 470-471]. В фильме «Небо над Берлином» в качестве противосложения выступает образ Ангела Касселя. Однако следует подчеркнуть его достаточную обособленность и самостоятельность, а главное — наличие своего имитирующего спутника (образ старика). Это может означать присутствие автономного тематизма в тандеме Кассель / старик. Однако по аналогии с баховской фугой фильм В. Вендерса (однотемный или многотемный) составляет один целостный образ бытия, в котором органично соединены верх и низ, небо и земля, дух и плоть. «Все различия, контрасты, смены тематизма направлены исключительно к тому,

чтобы глубже раскрыть... эту всепоглощающую мысль» [52, с. 437].

Интермедия (лат. *intermedins* — находящийся посреди) — построение между проведениями темы, способствующее обновлению ее звучания и стимулирующее текучий характер формы. Интермедии основываются на материале темы и принципе варьирования. По мнению Назайкинского, интермедийная фаза — это «переключение из основного художественного мира в новый — для отдыха, размышления, обогащения... Наиболее существенно здесь — наличие двойного смысла, сочетание прямого и переносного значения с преобладанием второго» [37, с. 248-249]. В фильме подобного рода интермедийную функцию выполняет П. Фальк — американский актер, который играет... американского актера П. Фалька, создавшего образ детектива Коломбо в популярном одноименном сериале. Однако важнейшая деталь: он — бывший ангел. «Нас таких здесь много», — говорит П. Фальк Дамиэлю.

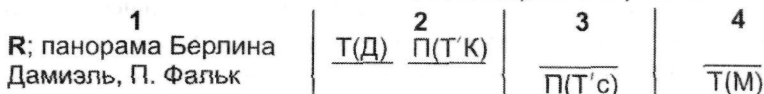
Экранное произведение В. Вендерса (по аналогии с баховскими фугами) насыщено скрытыми голосами. К ним можно отнести многочисленных безымянных эпизодических персонажей — взрослых и детей, населяющих Берлин: усталая велосипедистка, разбившийся мотоциклист, пожилой водитель автомашины, школьница, мерзнущая на перекрестке, турчанка в прачечной, юноша, шагнувший с высотного здания, статисты на съемочной площадке, пассажиры метро и др. К их мыслям прислушиваются Ангелы, «осеняя крылом» уставшие человеческие души. «Возникая из расщепления мелодических линий, эта "полифония второго плана"... создает глубинную перспективу... Вся эта густо разросшаяся сеть мелодических ответвлений и разветвлений, сплетающихся временами в виртуозно сконструированные скрытые имитации, образует поющее окружение реальных голосов» [52, с. 436–437].

В кульминационной зоне фильма обнаруживают себя и стретты. Стретта — сжатое, наслаивающееся одно на другое тематическое проведение, когда «имитирующий голос вступает до момента окончания темы в начинающем голосе» [66, с. 984].

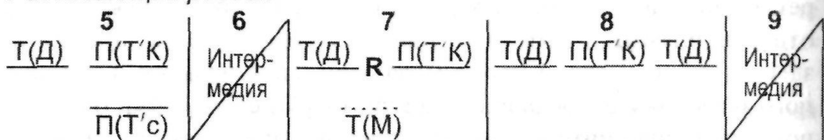
Таким образом, «Небо над Берлином» включает необходимые элементы фуги. Представим это условно-схематической «партитурой» в соответствии с номерами 19 выделенных эпизодов и полифонической структурой:

**Прелюдия** **Фуга**

*Экспозиционный раздел*



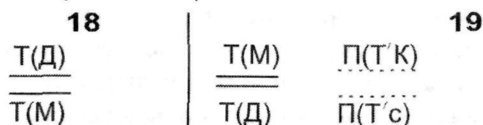

*Развивающий раздел*




*Инверсия*




*Завершающий раздел*




Первый эпизод протяженностью около 10 мин ассоциируется с прелюдией. Прелюдия (от лат. *praeludo* — играю предварительно) — это вступление (в частности, к фуге), которое довольно свободно в построении. Здесь зарождаются интонации темы-идеи. Начало кладет вербальный рефрен (R) «Когда ребенок был ребенком, он не знал, что он ребенок. Для него все было одушевленным, и все души сливались в единое целое», который перетекает в панораму Берлина — городского ландшафта, наблюдаемого с высоты птичьего полета. Здесь

пока не происходит значимых событий — лишь в калейдоскопе мелькают лица и мысли людей: случайно собранных необходимостью поездки в Берлин пассажиров в салоне самолета или столь же случайно оказавшихся под общей крышей многоквартирного дома безымянных одиноких жильцов. В прелюдийном эпизоде фильма мягко акцентирован облик Ангела, имя которого (Дамиэль) раскроется позже. Также на короткое мгновение в одном из кадров возникает П. Фальк.

Экспозиционный раздел «экранной фуги» (2-4) В. Вендерса представляет основные голоса. При этом необходимо помнить, что «голос» в фильме — это не только речь персонажа, но и его визуальный образ.

Т(Д) — тема (первый «верхний» вступающий голос Дамиэля): «Ангел - вечный свидетель духовной жизни людей. Но иногда мне надоедает быть бесплотным. Я хотел бы забыть о своей безграничности и почувствовать земное притяжение».

П(Т К) — «верхний» ангельский голос расширяется за счет противосложения (Кассель): «Оставаться в одиночестве, предоставить событиям естественный ход,.. собирать факты, свидетельствовать, оставаться Духом».

П(Т с) — «нижний» человеческий голос (старик), имитационно тождественный Касселю: «Воспой, о Муза, рассказчика — младенца и старца — того, что отправили на край света, и сделай так, чтобы каждый узнавал в нем себя».

Т(М) — имитация темы (второй «нижний» вступающий голос Марион как ответ Дамиэлю): «Я целую вечность ждала, чтобы кто-нибудь мне сказал... "я так люблю тебя!" Это было бы так прекрасно... Одинокая женщина. Сильная, но одинокая». Здесь несколько смещен обычный для фуги порядок следования элементов, но сохранена симметричность структуры.

Развивающий раздел «экранной фуги» «Небо над Берлином» (5-17) теряет устойчивость, приобретая новые оттенки, полифоническую многоплановость и интенсивность развития. Здесь трижды «пульсирует» рефрен (R) «Когда ребенок был ребенком», вплетаясь в голоса Дамиэля и Марион. Здесь поначалу одиночные и групповые проведения темы (Т) чередуются с интермедиями, а затем аккумулируются в стреттах.

Так, чуть изменив тональность (5), снова звучит голос Дамиэля Т(Д): «Солнце, хлеб и вино. Мой отец, моя мать, моя жена, мой ребенок». Ему противостоит сдвоенное звучание «нижнего» голоса старика П(Т' *с)* и сопровождающего его Касселя */7/7/ К)*: «Отчего

мир не в состоянии вдохновить рассказчика? Может, бросить все? Но тогда человечество потеряет своего летописца. А потеряв летописца, оно лишится детства». Далее через образ молчащего Касселя осуществляется переход в интермедийную фазу (6)..........целый мелодический поток, на время «смывающий» главный тематический рисунок. Развитие сюжета переключается на персону П. Фалька, который в паузе между съемками фильма создает карандашные наброски лиц статистов и время от времени ощущает странное напряжение в воздухе: в пространстве киностудии витают Даниэль и Кассель.

Следующий (7) эпизод выстраивается на групповом проведении темы, где голос Дамиэля становится ведущим Т(Д), «голос» Марион Т(М) лишь угадывается в балаганном веселье детской публики. Им противосложен созерцающий Кассель *П(Т'К)*.

В 8-м эпизоде у берлинской стены снова отчетливо проводится тема в голосе Дамиэля Т(Д): «Мы наблюдали, как дни сменяют ночи, и ждали...». Кассель *П(Т'К)* лишь робко уточняет: «Ты действительно хочешь?..». И Дамиэль решительно завершает: «Я хочу вмешаться в ход истории, применить все, чему я учился, извечно взирая с высоты».

Далее новая интермедия (9) «рассеивает» консолидировавшуюся было тему, которая здесь отражается лишь в «отголосках» старика и Касселя.

В десятом эпизоде тема манифестирует с новой силой, но по принципу инверсии: сначала вступает «голос» Марион **Т(М)**, постепенно восходящий на верхний ярус. «Голос» Дамиэля Т(Д), наоборот, смещается на нижний ярус. Это вертикальное созвучие создается исключительно пластическими средствами.

В одиннадцатом эпизоде «голос» Марион Т(М) остается ведущим, но возвращается на исходную позицию в нижнем ярусе: «Что я сейчас делаю? Гляжу в пустоту и плыву по Вселенной». Сопровождающий «голос» Дамиэля Т(Д), возвратившийся в верхний ярус, выражен исключительно пластически. Им противопоставлен своей подчеркнутой отстраненностью наблюдателя Кассель *П(Т К)*.

Сближение голосов Марион Т(М) и Дамиэля Т(Д) приводит к первой стретте — предельному сосредоточению темы — в двенадцатом эпизоде (сон Марион). Здесь оба голоса проводятся «внахлест», когда один вступает, не дожидаясь окончания другого. При этом степень имитационного уподобления «голоса» Марион «голосу» Дамиэля чрезвычайно высока. Это и небесное пространство встречи персонажей, и рефрен (R), вложенный в уста Марион.

Далее снова следует интермедийная фаза (эпизод 13), которая завершается символическим рукопожатием рук ангела Дамиэля и П. Фалька: «Я не вижу тебя, но знаю, что ты здесь. Чувствую...».

Четырнадцатый эпизод (у берлинской стены) начинается уверенным проведением темы в «голосе» Дамиэля Т(Д): «Я не буду больше вечным созерцателем». Ему противостоит Кассель *П(Т К)*: «Этого не произойдет». Но уже появились следы на песчаном полотне и забрезжил цвет в облике Дамиэля.

Пятнадцатый эпизод также строится на главенствующем, но преображенном «голосе» Дамиэля-человека в нижнем ярусе Т(Д). «Голос» Марион **Т(М)** представлен кратко в том же нижнем ряду. И снова следует интермедия (эпизод 16). На этот раз она довольно короткая и в качестве сквозного элемента включает «голос» Дамиэля, который на съемочной площадке встречает П. Фалька и узнает о его «ангельском» происхождении.

Семнадцатый эпизод — это настойчивое стреттное проведение «голосов» Дамиэля Т(Д) и Марион Т(Д) и их своеобразное увеличение (воспроизведение большими длительностями и в цвете). Здесь словно эхом звучат «отголоски» Касселя, Фалька, но интермедийное отступление больше невозможно.

Завершающий раздел «экранной фуги» состоит из двух эпизодов (18, 19) и характеризуется плотным изложением. Здесь осуществляется слияние двух «голосов» темы любви: Марион («Отныне мы с тобой — не просто двое. Мы воплощаем нечто большее. Мы переживаем величайшую из историй — историю мужчины и женщины») и Дамиэля («Это изумление мужчины перед женщиной и женщины перед мужчиной превратило меня в человека... Я знаю теперь то, что ни один Ангел не знает»). Развернуто-монологический характер проведения «голосов» отчетливо останавливает развитие. «По мере того, как замедляется движение, "поющие линии" застывают во все более долгих длительностях, образующих аккордовые вертикали,.. переключают фактуру в гомофонный лад» [52; 441].

Последние кадры картины присоединяют к созвучию Дамиэля Т(Д) и Марион Т(Д) созвучие Касселя *П(ТК)* и старика *П(Тс)*: «Да взовет ко мне всякий — мужчина, женщина, ребенок, — кто ищет меня — своего сказителя, певца и глашатая. Ибо я нужен им больше всего на свете. У нас одна судьба». Такое построение не только возвращает к экспозиционной части, но и расширяет символико-метафорическое пространство фильма: любовь и бытие, жизнь земная и жизнь вечная. В качестве пластической ферматы на экране возникает небесная бесконечность над рельефом берлинских крыш, сменяемая нетрадиционным финальным титром: «продолжение следует...».

«Небо над Берлином» — ответ на «проклятый вопрос» о смысле жизни как трансцендентальном прорыве к другому человеку посредством любви. В своем теплом экранном послании В. Вендерс напоминает современнику простые истины любви и сострадания, веры и творчества, посвящая картину «Небо над Берлином» «всем бывшим ангелам, особенно Ясудзиро [Одзу], Франсуа [Трюффо] и Андрею [Тарковскому]».

### *3.1.1.5. «Ран» (1985, реж. А. Куросава)*

Сюжет фильма «Ран» (Хаос) интерпретирует классическую трагедию В. Шекспира «Король Лир». Состарившийся Хидеторо разделил свои владения между тремя сыновьями (Таро, Жеро и Сабуро), чем спровоцировал кровавую вражду за право возглавить семейный клан Ишимонджи. Сеть предательств и измен, сплетенная в доме Хидеторо, провоцирует тотальную трагедию, в результате которой гибнут и правые, и виноватые. Однако классический европейский сюжет разворачивается в кинопроизведении по законам японского театра Но, пьесы которого строятся на драматургическом основании двойного-феерического Но. Эта художественная модель была разработана еще в XIV в. Зэами — сыном основателя этого японского театра.

Двойное-феерическое Но включает повествование одного и того же события с разных точек зрения, и через эти рассказы герой постепенно идентифицирует (познает) себя. Причем первая половина действия разворачивается в действительности, а вторая — во сне. Соответственно изменяется характер повествования от объективного к субъективному и к нереальному, что закреплено в композиции дзё-ха-кю. Дзё — введение, ха — развертывание, кю — стремительное завершение. Временная протяженность трех частей соотносится в пропорции 1:3:1.

Экспозиция «Ран» (Дзё) протяженностью 23 мин представляет собой фактически одно событие — трапезу клана Хидеторо Ишимонджи и его ближайших соседей после охоты. Тем не менее здесь не только представлены главные участники будущего конфликта (Хидеторо, три его сына), но и суть сюжета фильма. Причем, в двух нарративных вариациях. Сначала старик Хидеторо рассказывает содержание своего страшного сновидения: «Я кричал, я вопил, но никто мне не ответил. Я был один в этом мире». Затем младший сын Сабуро дерзко возражает против намерения отца разделить владения, и его монолог также является грозным предсказанием трагического хода событий: «Пройдет совсем немного времени, и мы будем биться друг с другом, смывая кровь кровью».

Экспозиционная часть Дзё завершается изгнанием Сабуро. «Разрываю связь сына и отца», — публично объявляет Хидеторо.

Центральная часть фильма (Ха) — около 112 мин — явно расслаивается на три уровня (го-дан), как того требуют каноны двойного-феерического Но. Первый го-дан (около 24 мин) включает два центральных события: прибытие Хидеторо в замок старшего сына Таро, затем — в замок среднего сына Жеро. Однако униженный сговором сыновей Таро и Жеро, Хидеторо демонстративно удаляется из их замков с отрядом самураев. В этой части фильма режиссер вводит две новые однородные, но амбивалентные темы — образы невесток Хидеторо. Жена Таро — дама Каэдэ — сильная, хитроумная, движимая целью отмщения клану Ишимонджи: «Это замок, отобранный у моей семьи». Жена Жеро — дама Соэ — скромная, покладистая, смиренная. В отличие от Каэдэ она не питает ненависти к Хидеторо за то, что тот сжег ее фамильный замок вместе со всей семьей: «Все было предопределено. Все в сердце Будды».

Второй го-дан (около 25 мин) представляет истинный масштаб развертывающейся трагедии в клане Ишимонджи. Хидеторо здесь предстает изгнанником: в степи под раскаленным солнцем он сидит недвижимый. Возможность выбора для него предельно ограничена — либо погибнуть от голода, либо отправиться в пустующий третий замок младшего сына Сабуро. Однако и это новое прибежище Хидеторо превращается в пылающий ад нашествием войск Таро и Жеро: «Противник везде — изнутри и снаружи». Чудом уцелевший в этой схватке полубезумный старик лишь в сопровождении шута покидает свой сожженный приют.

В этой части фильм достигает первого мощного кульминационного напряжения, традиционно для А. Куросавы представленного битвой. Масштабное сражение тысяч бойцов, гибнущих в ливне стрел и огня, комментируется драматично-обобщенной закадровой музыкой при полном исключении вербального и шумового компонентов. Такая аудиальная стилистика батальной сцены в сочетании с утрированным пластическим рисунком падающих тел и загустевших луж крови придает андантный ритм эпизоду, который ассоциируется скорее с сюрреальностью, со страшным сном Хидеторо. Переход же в реальность сопряжен с резкой модуляцией. Знаковый выстрел в спину Таро, «вспарывающий» красную сердцевину на желто-золотистом поле его мундира, означает переключение образной системы данной отдельной сцены сражения в реалистическую фазу (преобладание дальних планов, динамизм внутрикадровых композиций, исчезновение музыки, звуковой поток характерных ба-

тальных шумов). Одновременно смертельный выстрел в спину Таро — главы клана Ишимонджи - есть начало нового трагического витка повествования.

Еще одной важной художественной особенностью второго годана является переход на уровень монтажа параллельного действия, т.е. расслоение повествования на несколько сюжетных линий. Сам по себе такой прием оригинальностью не отличается, но в контексте фильма, где до этой части изложение велось строго по принципу последовательного монтажа (одной сюжетной линии), факт перехода на более высокую ступень организации нарратива также свидетельствует об усложнении всей образной конструкции кинопроизведения «Ран». Завершающая монументально-трагедийная сцена исхода Хидеторо из оккупированного третьего замка визуально «звучит» как финальный аккорд, но семантически предполагает начало новой траектории тяжкого пути Хидеторо — самоидентификации. Растеряв всю внешнюю властную атрибутику, отринув непреложные правила кодекса чести бусидо, Хидеторо вступает в мучительную схватку с самим собой. Его одинокая фигура медленно спускается по ступеням разоренного третьего замка, двигаясь сквозь плотный строй бойцов армии Жеро. Те с трудом сохраняют почтительное расстояние по отношению к бывшему главе клана Ишимонджи, но все же открывают Хидеторо «тоннель» для прохода. Вернее, для *перехода.*



Монументально-трагедийная сцена исхода Хидеторо из третьего замка

В третьем го-дане (около 63 мин) Хидеторо проходит трагический путь осознания собственных грехов: «Прощения... прощения».

Потеряв разум, он скитается по степи в сопровождении шута Кёами, на короткое время обретает кров в хижине ослепленного им в детстве Цурамуро (младшего брата Соэ). На развалинах замка семьи Цурамуро, которую Хидеторо погубил в одной из многочисленных войн, ему приоткрывается страшная истина: «Я в аду! В самой глубокой пропасти ада». Внутренняя трагедия Хидеторо оттенена параллелями сюжетных линий Жеро и дамы Каэдэ, приобретающих в этой части фильма устойчивую автономность в отличие от пунктирного проведения во втором го-дане. Легко разгадывая нехитрые комбинации Жеро по «похищению власти», дама Каэдэ неуклонно следует своей цели — уничтожению клана Ишимонджи.

Заключительная часть фильма (Кю) выстроена в стремительном темпе: все многочисленные сюжетные ответвления мгновенно (в течение 17 мин) находят свое трагическое завершение: гибель Соэ, Каэдэ, Жеро, Сабуро, Хидеторо. Главная художественная особенность Кю состоит в том, что она семантически и структурно перекликается со вторым го-даном. Эта фаза киноповествования также характеризуется кульминационным подъемом и также посредством образа битвы. Если пустынный замок Сабуро стал западней для Хидеторо (второй го-дан), то равнина, окруженная лесом и горами, превратилась в ловушку для Жеро с его войском (Кю). Сцена сражения войск Жеро и Сабуро выстроена режиссером по классическим принципам с привлечением наиболее ярких средств выразительности батального жанра. Диспозиция красных (войско Жеро) и синих (войско Сабуро), выжидание и атака, наступление и бегство — эти противосложения представлены чередованием крупных и общих планов, быстрым темпом междукадрового монтажа, уплотненной звуковой партитурой. В отличие от монолитной архитектоники битвы в третьем замке (второй го-дан) цельность данной сцены разрушена, расщеплена за счет расслоения сюжетного изложения. Все это сообщает эпизоду «учащенное дыхание».

Помимо композиционного структурирования А. Куросава использует в картине специфический для театра Но повествовательный ритм, когда длинные статично-ритуальные сцены внезапно прерываются резкими динамическими рывками либо в пластике, либо в речи персонажей.

Таким образом, композиция фильма «Ран» довольно стройная и включает две волны. Но импульсы, приводящие к кульминации (битвам), отличаются темпоритмическим характером. В первом случае эти «толчки» отчетливы, последовательны, полнокровны. Во втором — разрозненны и синкопичны.

Философский строй фильма и его масштабность (152 мин) позволяют соотнести это экранное произведение с симфонией, тем более что именно такую аналогию предлагает сам А. Куросава: «Хорошей структурой для сценария является симфония с ее тремя или четырьмя движениями и изменяющимися темпами».

Симфония (от греч. созвучие) — произведение для оркестра, состоящее обычно из четырех частей. «Как высший тип инструментальной музыки она превосходит все другие ее виды широчайшими возможностями воплощения значительных идей и богатства эмоциональных состояний» [72, с. 22]. Симфония эквивалентна роману в литературе. Как жанр она кристаллизовалась в конце XVIII в. и свое классицистское закрепление нашла в творчестве венских классиков (Гайдн, Моцарт). Впоследствии строение симфонии претерпело значительную эволюцию как с точки зрения композиции, так и по характеру образности. Современные симфонии тяготеют «к камерности и, напротив, к монументальности; не членятся на части и состоят из многих частей; традиционного склада и свободной композиции; для обычного симфонического оркестра и для необычных составов» [72, с. 24].

В связи с жанровой поливариативностью симфонии в музыковедении закрепился термин «симфонизм», под которым понимается характер музыкальной драматургии, основанной на органичном взаимодействии «музыкальных образов в их динамичном и непрерывном становлении, преобразовании, переходах в качественно новые состояния» [18, с. 498]. Развитие исходных тем осуществляется по спирали. «Нарастания напряжения, кульминации и спады, контрасты и тождества, конфликт и его разрешение составляют... систему отношений, целеустремленность которой подчеркнута интонационными связями-арками, приемом "превышения" кульминации» [39, с. 11].

Попытаемся представить фильм А. Куросавы «Ран» как симфоническую структуру. В качестве тем здесь выступают образы-персонажи.

Главная партия (Гл. п.) — Хидеторо, глава клана Ишимонджи.

Побочная партия (П. п.) — его сыновья Таро, Жеро, Сабуро и невестки дамы Каэдэ и Соэ.

Связующая партия (Св. п.) — шут Кёами, воин Танго.

При этом следует подчеркнуть, что тема главной партии (Хидеторо) отличается глубиной и разнообразием драматического развития с «изломленной» траекторией, существенными трансформациями и богатством нюансировок. Побочная партия более строга и последовательна в своем крещендирующем расшире-

нии. Но при этом она имеет контрастное внутреннее строение: Таро, Жеро, дама Каэдэ (1) // Сабуро, дама Соэ (2). Такая художественная особенность (контрастность внутри темы) присуща, например, симфониям Моцарта, Бетховена [29, с. 228]. В целом по своему «звучанию» фильм А. Куросавы приближается к симфонизму Малера, у которого «общечеловеческие коллизии решаются через тему личности и судьбы» [5, с. 322].

Используя в качестве характеристик выразительности общие музыкальные категории (мажор *(Dur)* и минор *(moll)*, форте и пиано, крещендо и диминуэндо), составим условную «симфопартитуру» фильма, где Х (Хидеторо), 1-Т, Ж — Таро, Жеро, 1-К — Каэдэ, 2-С — Сабуро, 2-С — Соэ, Т — воин Танго, К — шут Кёами и Ф — Фуджимаки (обрамляющий мотив).

Первой крупной части симфонического цикла, строящейся по принципам сонатного аллегро, в данном случае соответствует Дзё и первый го-дан Ха. При этом отчетливо экспозиционный характер носит вступительный раздел Дзё, а разработочный — первый го-дан. В экспозиции (Дзё) главная тема (Х) представлена мажорно, но довольно витиеватой «мелодикой»: Хидеторо то силен, грозен, неумолим, то внезапно слаб, стар, немощен. Побочная тема дана в своей внутренней противоречивости, однако 1-Т, Ж (Таро, Жеро) явно превалирует, окутывая мягкими певучими минорными интонациями диссонирующие резкие выпады 2-С (Сабуро). Связующая партия К (Кёэми) «звучит» тихо, спокойно и представлена исключительно как функциональный элемент: реприза — Кёами невинная легкая шутка, исполненная по заказу.

В разработочном разделе первой части развитие главной партии (Х) носит крещендирующий характер: Хидеторо, лишенный атрибутов власти (1-й замок), тем не менее ощущает прилив внутренних сил параллельно растущему негодованию на старших сыновей (2-й замок).

Побочная партия явно расширяет свое художественное пространство, но не равномерно по обеим контрастным ветвям. Первая усиливается образом дамы Каэдэ (1-Т, К), затем Жеро (1-Ж) и изменяет характер звучания на уверенно наступательный мажорный. Мелодический рисунок второй ветви становится подчеркнуто лирическим, даже сентиментальным, за счет замещения образа Сабуро (2-С) образом дамы Соэ (2-С'). Связующая партия (К) приобретает большую автономность. Едкая сатирическая миниатюра Кёами (1-й замок) возникает спонтанной реакцией на происходящее и затем многократно варьируется.

К концу разработки выявляется резкое противостояние главной и побочной тем.

**Первая часть**

| Темы-партии | Дзё (23 мин) | **Ха**: *первый Го-дан* (34 мин) | |
|---|---|---|---|
| | Экспозиция Степь: Трапеза | Разработка 1-й замок | Разработка 2-й замок |
| Гл. П. | X-Dur mf | X-Dur mf | X-Dur f |
| Св. И. | Т, K-moll p | K-Dur f | Т, K-moll p |
| П. п. | /1 - Т, Ж-moll mp<br>[2 - C-Dur mf<br>3 - Ф-Dur mf | 1 - Т, K-Dur cress | {1 - Ж-Dur cress<br>{2 - C'moll mp |

Начало второй симфочасти, вполне сопоставимой с анданте и совпадающей со вторым го-даном, скрепляется арочным композиционным принципом с первой сценой фильма. Хидеторо со свитой снова расположился в степи, и это опять своего рода точка отсчета *(Zero)*. Однако вступление главной темы на этот раз ознаменовано глухим и тоскливым «звучанием», явно приближенным к минорному характеру. Но не только переходом из мажора в минор характеризуется первая модуляция в развитии главной темы (X ). Ее достаточно уверенное поступательное развитие в первой части здесь сменяется однообразием остинатной статики. Побочная же партия репрезентирована косвенно: лишь суровые отголоски этой темы доносятся сквозь упорное однообразие мелодического рельефа главной темы. При этом заметно изменяется связующая партия, обретая больший динамизм за счет выведения на первый план образа верного воина Танго, стремящегося уговорить Хидеторо укрыться в пустующем замке Сабуро.

Развитие всех тем получает толчок в третьем замке, где разворачивается беспощадная битва. Здесь именно побочная тема захватывает лидерство. Причем тонально и в целом по наступательному характеру она не изменяется, но несколько деформируется природа ее внутренней контрастности. Таро получает выстрел в спину от Жеро, вознамерившегося стать во главе клана Ишимонджи. Иными словами, внутренний антагонизм побочной партии, до сих пор проявлявшийся лишь за счет диссонаций 2-С (Сабуро) или 2-С  (Соэ), теперь проник в самую сердцевину — 1-Т, Ж.

Главная партия претерпевает новый виток трансформаций ($X^2$): драма насыщается трагедийными интонациями. Полная покорность



«Шлем» повелителя: покорность року

року и жгучая печаль о невозвратимом прошлом сплетаются в образе Хидеторо, который внешне и внутренне изменился. Глухая внутренняя боль сковала старческое худощавое тело. Заострившееся лицо выбелено, взгляд остановился, седые волосы разбросаны. Белое кимоно с красным подбоем треплет ветер. Исход поверженного, униженного, одинокого Хидеторо из 3-го замка, завершающий вторую симфочасть, переводит «звучание» главной темы в скорбно-угасающий регистр.

## Вторая часть

| Темы-партии | Второй го-дан (37 мин) | | | |
|---|---|---|---|---|
| | Экспозиция<br>Степь | | Разработка<br>3-й замок | |
| Гл. п. | $X^1$-moll | p | $X^2$-moll | pp |
| Св. п. | T, K-moll | mp | T, K-Dur | f |
| **П. и.** | \\ - T, Ж-Dur<br>}2 - C | p<br>mp | 1 -T, Ж-Dur cress | ff |

Начало третьей симфочасти снова арочно скреплено с двумя предыдущими. Беспомощный невменяемый Хидеторо скитается по степи в сопровождении шута Кёами. Неторопливой и тихой «пульсации» главной темы (Х ) отчетливо контрапунктирует связующая партия (К), усиливая саркастичность (скерцозность) общего «звучания». Кёами жестко констатирует: «Сойдя с ума, он, наконец, осознал свои злодеяния».

Данный раздел совпадает с новой волной общей образно-смысловой разработки. Здесь главная тема подвергается внутренней трансформации. Утратив мажорно-эпический характер (Х), она постепенно окрашивается субъективно-лирическим колоритом (Х ). При этом все более отчетливо в ее ритмическом рисунке проступают синкопические очертания, а смысловое наполнение все чаще обнажает свою амбивалентность. То, что еще недавно представлялось как мудрость, героизм, блеск воинского таланта Хидеторо и могущество его клана, вдруг предстает оборотной стороной — гордыня, жестокость и даже злодейство. Этому «эффекту контражура» способствует, прежде всего, видоизмененный характер звучания побочной партии, вступление которой ознаменовано несвойственным ей лирическим эпизодом. Словно резкий переход в другую (не параллельную) тональность звучит исповедь на флейте слепого Цурамуро (брата Соэ). Только их двоих самых младших из всей семьи «пощадили» напавшие на родовой замок войска Хидеторо: Соэ отдали в жены Жеро, Цурамуро лишили зрения.

Вслед за неожиданно отстраненным вступлением побочная партия возвращает себе узнаваемую наступательную природу. Более того, ее противостояние главной теме (Х ) приобретает антагонистический характер за счет сплочения Жеро и дамы Каэдэ, а также — за счет «захвата» дополнительного художественного пространства. При этом ее внутренняя контрастность (2-С, С ) ослабевает из-за разрастания агрессивности звучания первой линии (1-Ж, К). Побочная партия вытесняет с лидерских позиций главную тему, которая получает волнообразное движение. Внезапные резкие вздымы (приход Хидеторо в себя и осознание ужасающей реальности), сменяемые спадами (отрешенность от внешнего мира), аналогичны взаимодействию контрастных элементов главной партии в первой части моцартовской симфонии «Юпитер» (№41).

Главной партии сопутствует связующая (К, Т), все более акцентирующая свою саркастичность: «Где я?» — шепчет очнувшийся в хижине старик Хидеторо. «В раю!» — огрызается шут Кёами и чуть

позже воцаряет на голову Хидеторо шлем повелителя (символ власти), сплетенный из травы.

Третья часть

| Темы-партии | Третий го-дан (40 мин) | | ! |
|---|---|---|---|
| | **Экспозиция**<br>Степь, хижина Цурамуро | Разработка<br>Степь, 1-й замок, руины фамильного замка Соэ и Цурамуро | Разработка<br>Степь, 1-й замок |
| Гл. п. | $X^2$-moll p | $X^3$- moll mf | $X^3$-moll cress |
| Св. п. | K-Dur f | K-Dur f | K, T-Dur mf |
| П. п. | лирический эпизод: флейта Цурамуро - moll p<f | j1-Ж, K-Dur mf<br>2-C-Dur, C'- moll f | J1-Ж, K-Dur mf<br>2-C-Dur p |

В целом третья симфочасть характеризуется ускорением темпа изложения художественного материала и параллельным проведением всех основных тем и мотивов. Такая интенсификация приводит к размыванию границы между третьей и заключительной (четвертой) частью, которая начинается мощным противостоянием в образе битвы войск Жеро с войском Сабуро, замыкая крупную композиционную арку со второй симфочастью.

Финал начинает побочная партия, окончательно «раскалывая» и автономизируя две свои внутренние контрастные тематические линии: 1-Ж, K и 2-C, C , вступающие между собой в антагонистический конфликт. Главная тема (X ) обособляется, предельно «свертывается» в общем симфополотне до отдельных тематических отголосков: о Хидеторо все говорят косвенно. Сабуро расположился на границе 1-го замка с целью забрать своего отца. Дама Каэдэ упрекает Жеро: «Большой ошибкой было пощадить Хидеторо». Шут Кёами признается, что Хидеторо и вовсе исчез. Тем не менее постепенно главная тема кристаллизуется и рельефно проступает в своей преображенной лирической напевности ($X^4$) на фоне бушующего моря страстей. $X^4$ сплетается в мягком тональном рисунке не только со связующей партией (Кёами), но и со второй линией побочной темы — Сабуро (2-C).

Воссоединение Хидеторо с младшим сыном является очередной модуляцией главной партии: она «очищается» от глухого тра-

гического минора, становится просветленной, взволнованно приподнятой, проникается искренним глубоким чувством счастья и отцовской любви ($X^4$).

Характерная особенность финала — стремительное и трагическое завершение всех тематических линий главной и побочной партий. Мощный резкий аккорд связывает в единое целое все слагаемые побочной партии (гибель Соэ и дамы Каэдэ, Жеро и Сабуро). Аккордовому принципу подчинено также финальное построение главной и связующей темы (смерть Хидеторо, плач Кёами, сдерживаемое страдание Танго).

В качестве своеобразной коды можно рассматривать заключительную сцену фильма, представляющую на краю пропасти одинокую фигуру слепого Цурамуро. Горестный всхлип флейты аккомпанирует этому вселенскому трагизму, символически замыкая круг (соло на флейте Цурамуро в начале третьей симфочасти).

Однако нельзя не заметить еще одну (самую протяженную) композиционно-смысловую арку — триумфальную арку победителя Фуджимаки (3-Ф), которая крепится в экспозиции первой симфочасти (Фуджимаки — гость за трапезой у Хидеторо) и в финале (Фуджимаки выстраивает свои войска на границе 1 -го замка в ожидании, когда Жеро и Сабуро уничтожат друг друга). Умело используя распри внутри клана Ишимонджи (взял в зятья изгнанного Сабуро, устроил на поле битвы ловушку для Жеро), он косвенно подтолкнул к гибели весь клан Ишимонджи с банальной целью захвата их земель. Тема Фуджимаки (3-Ф) намечает переход-возвращение к главной партии X-Dur: круг замкнулся. «Вообразим толстую вертикальную черту, идущую по экрану сверху вниз, когда ее пересекают две более тонкие горизонтальные линии, справа налево и слева направо... В конечном счете пространство расширяется и образует большой круг, соединяющий... верх с низом, а небо с адом» [15, с. 259-260].

**Четвертая часть (финал)**

| Темы-партии | Кю (21 мин)<br>Степь<br>1-й замок | Степь<br>1-й замок | i Кода<br>! Степь |
|---|---|---|---|
| Гл. п. | $X^3$- moll ff | $X^4$-moll ff | X ↔ Ф-Dur f |
| Св. п. | Т, К-moll ff | Т, К-moll ff | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| П. и. | {1-Ж, K-Dur ff<br>{1-С, C-Dur mf | {{1 - K-Dur ff<br>•{1 - Ж-Dur mf<br>2 - C, C-Dur mp<br>3 - Ф-Dur f | лирический эпизод: флейта! Цурамуро-moll mp **J** |

Таким образом, композиционно-семантический строй кинопроизведения А. Куросавы (с учетом «сонатно-симфонической» цикличности) может быть представлен следующей схемой:




Развитие главной партии от X-Dur к $X^4$-moll А. Куросава поддерживает цветовой драматургией. В первой симфочасти части (1-й и 2-й замок) Хидеторо облачен в желто-золотистое кимоно, служащее знаком силы и власти (X-Dur). Во второй симфочасти Хидеторо сначала одет в зеленое кимоно с вкраплениями желтого (степь, $X^1$-moll), а затем (3-й замок, $X^2$-moll) и далее до финала трагедии (степь, $X^4$-moll) — в белое с красным подбоем, что символизирует гибель (траур и смерть).

Итак, символико-метафорический надтекст фильма «Ран» — «трон в крови». Эта своего рода «гипертема» сопряжена с мотивами измены, предательства, мести, вражды и контрастирует с мотивами любви, смирения, чести, покаяния.

### *3.1.1.6. «Беги, Лола, беги» (1998, **реж.** Т. **Тиквер**)*

Сюжет этого короткого фильма обшей продолжительностью около 72 мин чрезвычайно прост. Юноше Манни грозит жестокая расправа,

если он в течение двадцати минут не найдет сумму в 100 000 марок. Молодой человек в отчаянии звонит своей девушке Лоле с просьбой о помощи. Та начинает бег по улицам Берлина и добывает злополучные деньги. Но не в банке своего отца, как планировалось. Более того, в финале картины первоначальная сумма удваивается.

Такая довольно примитивная фабула становится для немецкого режиссера поводом к моделированию весьма занимательной фильмической структуры, которая, с одной стороны, отсылает к механизму настольной игры (бросили кубики, сделали ходы фишками, преодолели препятствие или возвратились на исходную позицию), а с другой — к вариационной форме драматургического развития. Три варианта разрешения предложенной ситуации, следуя друг за другом, лежат в основе сюжетосложения фильма. В каждой из трех версий событийный набор практически одинаков, как одинаков маршрут пробега Лолы: мимо комнаты матери по коридору, по лестнице парадного во двор, поворот на улицу и столкновение с недружелюбной фрау, далее через мост, проспект и площадь по направлению к банку и, наконец, перекресток, где должен ждать Манни. Тем не менее при таком единообразии траектории развязка всегда различна, чему способствует фактор случайности, формирующий вектор той или иной причинно-следственной связи.

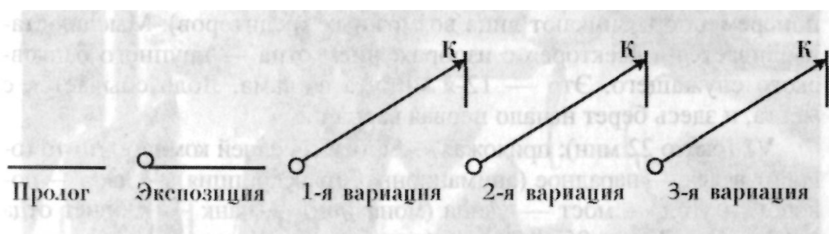
Очевидно, что повествование подобного рода разрушает все каноны линеарности за счет свободного перемещения автором координат пространственно-временного континуума. Время (образ времени) в фильме существует в совокупности прошлого, настоящего и будущего как механизм вариативности. Аналогичные свойства присущи и внутрикадровому пространству, которое легко трансформируется из типового фотографического в анимационное, из черно-белого в цветовое, из моноэкранного в полиэкранное. Собственно, и конфликт формируется на структурном уровне нарративной поливариативности.

В таком «комбинированном» художественном полотне роль персонажа также определена функциями динамического начала: скоростью преодоления заданного расстояния от дома Лолы до перекрестка, где ждет ее Манни. Арбитром этого состязания является опять же время, т.е. жестко установленные 20 мин.

Композиционно фильм разделен на пролог (более 4 мин), экспозицию с завязкой (около 6 минут) и три вариации развития (около 62 мин), каждая из которых включает кульминацию, разрешение и что-то вроде постскриптума.

Архитектоника ленты «Беги, Лола, беги» отчетливо напоминает вариационную форму, которая состоит «из темы и ее нескольких (не менее двух) измененных воспроизведений» [27, с. 95]. В музыкальном искусстве «вариациями (от лат. *variatio* — изменение) называется такое произведение, в котором основная мелодия повторяется много раз, но в ином характере. Иногда меняется только ее сопровождение, но чаще — и она сама, ее ритм, темп, отдельные обороты» [35, с. 26]. Различают строгие и свободные вариации. В строгих тема трансформируется незначительно — появляются новые краски в мелодии при неизменности ее общего контура, усложняется аккомпанемент. Однако музыкальный образ сохраняет свой первоначальный характер, оставаясь легко узнаваемым. В свободных же вариациях тема изменяется существенно, что наполняет произведение художественным многообразием.

Фильм Т. Тиквера выстроен по принципам строгой вариационной формы. Здесь тема, заданная в экспозиционной части (добыть 100 000 марок за 20 мин, чтобы выручить Манни), проводится в трех вариациях, сохраняя свою образную природу (место событий, ряд действующих лиц, маршрут Лолы, травестийные элементы).




Пролог начинается с эпиграфов: «Мы не прервем нашего искания. В конце нашего искания мы окажемся там, с чего начинали. И узнаем это место в первый раз» (Т. Элиот); «Конец игры — это начало игры» (С. Хербергер).

Начертанный на черном полотне кадра этот текст в следующем эпизоде подвергается вариатизации, звуча как закадровый комментарий к изображению снующих людей, среди которых акцентированы портреты эпизодических персонажей фильма: фрау с ребенком, велосипедист, фрау бальзаковского возраста, охранник и др. В то же время закадровый комментарий модулирует в образно-семантическое подобие вербального рефрена из картины «Небо над Берлином»: «Человек, возможно, самая таинственная порода планеты — тайна вопросов без ответов. Откуда и куда мы идем? Откуда мы знаем то, что мы думаем, что знаем? Почему мы верим во что-то? Бесчислен-

ные вопросы в поисках ответа — ответа, который приведет к следующему вопросу»... «И ответ всегда один и тот же», — подхватывает охранник, переводя абстрактное авторское философствование в конкретное действие. Мяч взлетает вверх («вбрасывание»), и игра «Беги, Лола, беги» начинается анимационной заставкой мчащейся девчонки с копной красных волос и презентацией (профиль, анфас) всех участников. Так пролог переходит в экспонирование и завязку: Манни звонит Лоле. Их диалог решен как отсылка к ближайшему прошлому — черно-белое изображение (квазихроника) иллюстрирует два происшествия: у Лолы украли мопед, Манни забыл в метро пакет с чужими деньгами, который присвоил бомж. Крик Лолы подводит черту под всей вступительной частью фильма — тема задана. Одновременно этот крик, от которого раскалываются декоративные бутылки на телевизоре, является первой точкой семантической бифуркации («Крик» Э. Мунка, «Крик» М. Антониони, но прежде всего всесокрушающий крик маленького Оскара из «Жестяного барабана» Ф. Шлендорфа). Стартовая позиция Лолы (лихорадочное размышление о том, у кого можно одолжить огромную сумму) стилистически отсылает к раскручиванию волчка рулетки (портрет девушки вращается вокруг своей оси в центре экрана, а по периферии попеременно возникают лица возможных кредиторов). Мысль останавливается в «секторе» с изображением отца — крупного банковского служащего. Это — 12-я минута фильма. Лола срывается с места, и здесь берет начало первая вариация.

V1 (около 22 мин): прихожая — мать в соседней комнате что-то говорит вслед — парадное (анимационная транскрипция) — двор — поворот за угол — мост — улица (монахини) — банк — кабинег отца (стилистика Догмы-95) // фиаско (отец категорически отказывается помочь и выпроваживает Лолу из банка... снова бег по улицам (машина скорой помощи и носильщики стекла); минутная стрелка огромных часов приближается к двенадцати — отпущенное время на исходе. *Кульминация:* кадр «расщепляется» по вергикали надвое — слева Манни, решительно направляющийся грабить магазин; справа — Лола, пытающаяся его остановить, — ограбление магазина Манни и Лолой. *Развязка:* перекресток: «гибель» Лолы. *Постскриптум:* красный ракорд, размышления Лолы и Манни о любви. *Stop, come back.*

V2 (около 19 мин): прихожая — мать в соседней комнате что-то говорит вслед — парадное (анимационная транскрипция) — двор — поворот за угол — мост — улица (монахини) — банк — кабинет отца (стилистика Догмы-95) // отец отказывается помочь — Лола берет его в заложники — ограбление банка — улица (полицейская облава: «Девочка, иди отсюда!»)... снова бег по улицам (маши-

на скорой помощи и носильщики стекла), отпущенное время на исходе. *Кульминация:* кадр «расщепляется» по вертикали надвое — слева Манни, решительно направляющийся грабить магазин; справа — Лола, пытающаяся его остановить: «Я успела!» *Развязка:* перекресток: «гибель» Манни. *Постскриптум:* красный ракорд, размышления Манни и Лолы о любви. *Stop, come back.*

V3 (около 20 мин): прихожая — мать в соседней комнате что-то говорит вслед — парадное (анимационная транскрипция) — двор — поворот за угол — мост — улица (монахини) — банк — кабинет отца (стилистика Догмы-95) // фиаско (отец уехал по делам еще до появления Лолы)... снова бег по улицам — казино. *Кульминация:* выигрыш Лолы и удача Манни. Бег Лолы по улицам (машина скорой помощи и носильщики стекла). *Развязка:* перекресток: Манни возвращает долг и встречается с Лолой. *Happy end.*



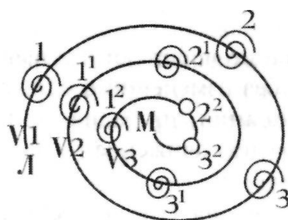
Кульминация: кадр «расщепляется» по вертикали:
слева Манни, справа — Лола

Можно заметить, что варьирование в фильме носит остинатный характер, т.е. тема повторяется практически без изменений в одном (Лола) голосе. А главный прием варьирования, применяемый П. Тиквером, отчетливо напоминает гаммобразное движение — особенно в начальной части каждой из трех вариаций.

Кроме основной темы вариационность присуща эпизодическим персонажам, играющим роль отступления: недружелюбная фрау с ребенком, велосипедист, подтрунивающий над Лолой, сухощавая дама в коридоре банка. Они словно бильярдные шары, отскакивают

от Лолы, получая ускорение. Варианты возможного развития их судеб представлены стремительной серией стоп-кадров во всех трех вариациях по-разному: от печального до вполне оптимистического. Варьирование в этих зонах осуществляется по принципу арпеджирования — серия фото (возможная судьба героя) напоминает разложенный на составляющие звуки аккорд. (Исключение – третья вариация, где образы велосипедиста и фрау в коридоре банка представлены без вариационного отступления.)

Все действующие лица как игроки на одном поле — их траектории пересекаются. Например, Лола во всех трех вариациях пробегает мимо бомжа, у которого находится злополучный пакет с деньгами, забытый Манни в метро. Велосипедист продает свое средство передвижения все тому же бомжу. Манни настигает бомжа-велосипедиста и изымает пакет со ста тысячами марок (3-я вариация). Машина скорой помощи, резко тормозящая перед носильщиками стекла во всех вариациях, сбивает на перекрестке Манни (2-я вариация). В нее же забирается Лола (3-я вариация) и прикосновением рук возвращает к жизни пациента — незнакомого человека... Подобные хитросплетения отзываются вспышками в восприятии инверсивно, постфактум, поскольку скорость прохождения по многочисленным виражам стремительна. Нарративная и композиционная природа фильма словно воплощает воронку, глубинным «всасывающим» центром которой является перекресток — место встречи Манни и Лолы. Кстати, спиралевидная форма схематически задана режиссером в прологе картины и настойчиво акцентирована в постскриптумах (узор на постельном белье). Воспользуемся этой подсказкой Т. Тиквера для нахождения образа-структуры фильма, где исходная точка Л (Лола), конечная М (Манни). На большой центральной спирали нанизаны семь маленьких, соответствующих эпизодическим персонажам.




**V1** — первая вариация (первый виток спирали)

1 — фрау с ребенком (свободная минивариация),
2 — велосипедист (свободная минивариация);
3 фрау в коридоре банка (свободная минивариация).
V2 — вторая вариация (второй виток спирали):
$\mathbf{1^1}$ — фрау с ребенком (свободная минивариация);
$2^1$ велосипедист (свободная минивариация);
$\mathbf{3^1}$ — фрау в коридоре банка (свободная минивариация).
V3 — третья вариация (третий виток спирали):
$\mathbf{1^2}$ — фрау с ребенком (свободная минивариация);
$2^2$ велосипедист (без вариации);
$\mathbf{3^2}$ — фрау в коридоре банка (без вариации)

Учитывая опорный пластический образ фильма — часы, а также то. что каждый раз «забег» Лолы начинается без двадцати двенадцать, можно отождествить ее с подвижной минутной стрелкой. В то же время Манни, для которого на циферблате существует единственное роковое число 12, словно балансирует на острие замершей часовой стрелки. Их наложение в секторе циферблата (12 ч) как раз и есть завершение одного круга и начало нового.

В звуковай образности фильма превалирует музыка (авторы *T. Tykwer, J. Klimek, R. Heil*), которая сквозным шлейфом вьется от пролога к финалу. Это сближает картину с клипом. Вербальный компонент довольно узок и в соответствии с общей вариационной стилистикой киноленты подвержен легкой трансформации в опорных точках (фраза матери, брошенная вдогонку удаляющейся Лоле, злобные слова фрау с ребенком, диалог отца и его *girlfriend* в кабинете и пр.).

*Happy end* третьей вариации (и всей ленты) влечет как минимум два наставления: а) не следует заклиниваться на одной идее (в данном случае стремление Лолы взять деньги у отца), ибо выход из любой ситуации не единственен; б) нельзя украсть, но можно выиграть.

Действительно, выигрыш Лолы — экстраординарное событие. Сила ее желания (помочь Манни) позволила перечеркнуть исключением все строгие правила. Войти в казино в немыслимом для этого фешенебельного заведения легкомысленном облачении («В таком виде нельзя»). Купить единственный жетон на последние 99 марок («Жетон стоит 100 марок»). С ходу поставить на 20 «черное» (злополучные 20 мин!) и выиграть в рулетку. И снова все приумноженные фишки сгрудить на 20 «черное» (чудовищный риск!)... и выиграть необходимую сумму, наконец. И что немаловажно — *своевременно* уйти из казино с пакетом, набитым купюрами.

Правда, на перекресток Лола все же опоздала, хотя часы показывали двенадцать. Манни уже успел вернуть долг. «А что в пакете?» — равнодушно поинтересовался он у Лолы. Ответ остается за кадром, вернее, в постфильмическом пространстве. На этот раз (3-я вариация) режиссер предлагает зрителю самостоятельно заполнить «чистый такт» постскриптума.

## *3.2. **Контекстуальный** метод*

Изучение контекста художественного произведения всегда входило в круг задач искусствоведения. «Под контекстом в широком

смысле слова понимается вся совокупность явлений, связанных с текстом художественного произведения, но в то же время внеположенных ему» [17, с. 230]. Традиционно различают исторический, художественный и биографический контекст. Исторический проясняет социально-политические и мировоззренческие параметры той или иной эпохи с характерным для нее миропониманием и общим состоянием культуры. Художественный контекст репрезентирует главные направления развития искусства, доминирующие течения, специфику образного языка. Биографический контекст указывает на особенности жизненных и бытовых явлений, в процессе которых автор создавал свое произведение. Однако в последнее время (в частности, в литературоведении) сформировалась точка зрения, что «контекстуальный анализ является в лучшем случае частным вспомогательным приемом, никак не заменяющим анализа имманентного; необходимость того или иного контекста для правильного восприятия произведения указывается организацией самого текста» [17, с. 240–241].

Мы интерпретируем контекстуальный метод анализа иначе, предполагая, прежде всего, исследование фильма через призму (в контексте) той или иной теории: социальной, психоаналитической, семиотической, тендерной, постмодернистской и др., — ставшими базовыми философскими основаниями для искусства XX в. Прямо или косвенно соответствующие концепции воздействовали на мировоззрение режиссеров, на понимание ими роли киноискусства и кинематографа, на выбор тем, способы конструирования аудиопластической образной сферы и поиск адекватных выразительных средств экрана.

### *3.2.1. Анализ фильма в контексте теории психоанализа*

Американский психолог Г. Олпорт утверждает: «Стоит психологии коснуться человеческой личности, как она повторяет лишь то, что всегда говорилось литературой, но делает это гораздо менее искусно» [41, с. 209]. Добавим, не только литературой, но и кино. Однако в отличие от медицины кинематограф практически не интересуется патологической природой душевных надломов личности. Вспять по цепочке герой — тип - прототип — архетип он пытается пробиться к универсалиям соотношения рационального и иррационального в человеке, чтобы средствами образного языка экрана выразить особенности проявления этой дихотомии.

Киноискусство наработало колоссальный опыт по изучению душевного мира человека, открыв пласт экзистенциального реализма,

когда конфликт зиждется на внутренних глубинных противоречиях личности. Душевный дискомфорт героя в таком случае спровоцирован не социальными условиями, а драматизмом самопостижения, приоткрывающим нелицеприятную правду о себе. Обращение кинематографа к субъективному миру личности позволило найти адекватные художественные методы аудиовизуального воплощения «потока сознания», репрезентации скрытых тайн бессознательного (так называемого вытесненного). Естественно, что для этого авторам фильмов понадобилось опереться на концептуальные принципы психоаналитической теории от З. Фрейда до Э. Фромма.

Учение австрийского доктора З. Фрейда проникло в «преисподнюю» психики, открыв противоречивый характер отношений между сознанием и бессознательным в трехуровневой системе личности: «Я», «Оно» и сверх-«Я». «*Я* связано с сознанием,.. это та душевная инстанция, которая контролирует все частные процессы, которая ночью отходит ко сну и все же руководит цензурой сновидений. Из этого *Я* исходит также вытеснение, благодаря которому известные душевные побуждения подлежат исключению... из сознания. ...Вытесненное сливается с *Оно*... Я также старается содействовать влиянию внешнего мира на *Оно*, стремясь заменить принцип удовольствия, который безраздельно властвует в *Оно*, принципом реальности» [69, с. 427–431]. Сверх-*«Я»* (или *«Я»*-идеал). по мнению З. Фрейда, «является выражением самых мощных движений *Оно*. В то время как *Я* является преимущественно представителем внешнего мира, реальности, сверх-*Я* выступает навстречу ему как поверенный внутреннего мира *(Оно)*... Конфликты между *Я* и *Я*-идеалом в конечном счете отразят противоречия реального и психического, внешнего и внутреннего миров» [69, с. 439]. Наиболее эффективный метод ослабления цензуры со стороны «Я» и высвобождения подсознательного Фрейд связывал со сновидениями, образы которых, по его мнению, возникают по принципу сгущения, синекдохи (часть вместо целого), олицетворения и пр., что весьма тождественно приемам искусства. «Сновидение является заместителем богатого чувствами и содержанием хода мыслей», — настаивал австрийский психоаналитик [68, с. 315]. Он утверждал, что работа сновидения «не проявляет своей собственной фантазии, не рассуждает, не умозаключает, и функции ее заключаются только в сгущении материала, смещении его и наглядном его представлении...» [68, с. 333]. З. Фрейд разделял сновидения на три категории:

✓ осмысленные, понятные, т.е. довольно легко объяснимые с точки зрения нормальной душевной жизни человека;

✓ странные, т.е. связные по смыслу, но трудно поддающиеся соотнесению с душевной жизнью человека;

✓ спутанные.

«Каждая скрытая мысль сновидения выражается обыкновенно не одним, а несколькими элементами..; ассоциативные нити не идут просто от скрытых мыслей к содержанию сновидения, а многократно скрещиваются и переплетаются» [68, с. 324].

Итак, психоанализ З. Фрейда строится на наблюдении мыслей, фантазий, снов отдельного человека. Представитель неофрейдизма Э. Фромм попытался преодолеть такую локальную (индивидуально ограниченную) практику путем введения основных положений классического фрейдизма в социальный контекст и выступил автором концепции «гуманистического психоанализа». В своих главных трудах («Бегство от свободы», «Человек для себя») немецкий философ и социолог отстаивает идею общественной обусловленности человеческой психики. На основе соединения теорий З. Фрейда и К. Маркса Э. Фромм попытался показать прямую зависимость характера человека от типа социальных отношений. Исходя из специфики социального существования личности, Э. Фромм определяет три бессознательно складывающихся психологических механизма, регулирующих отношения индивида с миром:

✓ садомазохистский (авторитарный);

✓ деструктивный (страсть к разрушениям);

✓ автоматический конформизм (уничтожение «Я» за счет отождествления с массой других) [24, с. 171-172].

Идея непосредственного воздействия социокультурных условий на психологию человека также лежит в основе теоретических разработок представительницы неофрейдизма К. Хорни. Она утверждает, что психологическим последствием сверхценности индивидуализма является «смутная враждебная напряженность», порожденная фактором соперничества (профессионального, тендерного, внутрисемейного) и фактором успеха как критерия нормальности. В сочетании оба этих фактора приводят к изоляции человека при одновременном повышении потребности в любви («лекарстве от реальности»). Однако разнонаправленность этих двух установок порождает лишь символические формы (иллюзии, грезы), в которых любовь презентована только во внутриличностном пространстве [42, с. 182].

Теорию З. Фрейда о бессознательном развивает аналитическая психология, разработанная швейцарским психологом К. Юнгом. Это направление является одним из наиболее авторитетных на-

учно-культурологических проявлений классического психоанализа. К. Юнг различает в бессознательном два слоя:

✓ верхний — бессознательное личное;

✓ глубинный — сверхличное или коллективное бессознательное.

«Содержаниями личного бессознательного являются чувственные комплексы, которые составляют интимность душевной жизни. Содержания же коллективного бессознательного составляют архетипы» [24, с. 159]. Под этим термином К. Юнг понимает «изначальный» или «исконный образ», который «одинаково присущ по крайней мере целым народам или эпохам. Вероятно, главнейшие мифологические мотивы общи всем расам и всем временам... Изначальный образ есть осадок в памяти (энграмма)... и тем самым это есть типическая основная форма известного, всегда возвращающегося душевного переживания» [78, с. 494]. «Архетип есть символическая формула, которая начинает функционировать всюду там, где или еще не существует сознательных понятий, или же где таковые по внутренним или внешним основаниям вообще невозможны» [78, с. 419].

Архетипы не приобретаются в течение жизни одного человека, «они суть прирожденные инстинкты и первобытные формы постижения. В мозгу заложены... первобытные типы, или образы, основания, согласно которым издавна образовывались мысли и чувства всего человечества, включающие все громадное богатство мифологических тем» [77, с. 154]. По мнению К. Юнга, изначальный образ (архетип) есть ступень, предшествующая идее, «это почва ее зарождения» [78, с. 195].

Следует подчеркнуть, что именно эти направления психоаналитической теории в лице 3. Фрейда, К. Юнга и Э. Фромма оказали сильнейшее воздействие на развитие киноискусства. Если фильмические опыты сюрреалистов 1920-х годов были довольно наивной попыткой экранной иллюстрации основных положений фрейдизма, то начиная с рубежа 1950-1960-х годов творчество мастеров экрана (Л. Бунюэль, И. Бергман, А. Рене, Ф. Феллини, Б. Бертолуччи, Л. Кавани, М. Ханеке и др.) позволило достичь органичного синтеза концептуального и художественного уровня в осмыслении экзистенциальной драмы человека.

Естественно, киноискусство не берет на себя функцию «психоаналитика», а демонстрирует лишь явные способы его эстетико-применительной практики. Причем в данном случае нас не интересует огромное количество фильмов, драматургия которых преодолевает линеарность за счет введения снов и воспоминаний персонажей (например, произведения Л. Бунюэля, А. Рене, А. Тарковского), так

как там они служат, прежде всего, элементами формообразования и по своему содержанию прозрачны. Для контекстуального же исследования мы избираем три шедевра, поэтика которых со всей очевидностью сопряжена с психоаналитической философией многочисленными сквозными нитями как на уровне сюжетосложения, так и с точки зрения феномена протагониста.

Исходным пунктом для разбора картины в контексте психоаналитической теории является *сюжетная карта фильма,* составление которой предполагает вычленение и многоуровневую дифференциацию экранных событий согласно их реальной или ирреальной природе. Ко второй группе относятся сны, фантазии, грезы, воспоминания, видения главного героя. Иной раз их вычленение особых трудностей не представляет («Земляничная поляна»), но иногда этот процесс чрезвычайно осложнен из-за специфики образных модуляций («8 $/_2$»). «В заблуждение вводит то обстоятельство, что образы-воспоминания и даже образы-грезы или мечты неотступно преследуют сознание, непременно наделяющее их капризным или неровным характером, так как они актуализируются в соответствии с его сиюминутными нуждами» [15, с. 380].

Следующая ступень анализа фильма в контексте аналитической психологии — попытка проникновения в душевный колодец протагониста с целью постижения побудительных мотивов его внешне странного поведения, т.е. *выявление не формальной, но истинной завязки истории героя,* развернутой на экране. Для этого требуется, как правило, установление «эмоционального пульса» персонажа — улавливание тончайших колебаний его настроения (стыд, страх, неловкость, огорчение, опустошенность, ирония, проблески надежды и пр.) в тех или иных конкретных обстоятельствах, во взаимоотношениях с другими действующими лицами (реальными и фантомными).

Из психологических теорий культуры известно, что чувство страха, стыда и вины являются механизмами культурного поведения. «Страх — это недифференцированный образ опасности, исходящей извне, связанный с неизвестным или запрещенным действием или объектом... Стыд — чувство, основанное на ориентации на внешнюю оценку... Вина возникает как следствие интернализации — усвоения и принятия оценок и означает формирование внутриличностных регуляторов культурного поведения» [42, с. 172].

Важнейшим подспорьем верного толкования скрытого чувства героя служит главный пластический образ — лицо: «лицо размышляющее либо лицо напряженное» по дифференциации Ж. Делеза [15, с. 149]. Значимость лица, даваемого крупным планом, в таком случае определяется тем, что, по утверждению теоретика кино

Б. Балаша, он *«абстрагирует* этот объект от всех пространственно-временных координат», т.е. возводит его в ранг Сущности... Ибо выражение лица и значение такого выражения не имеют никакого отношения к пространству (события. — уточнение наше Н.А.) и ни малейшей с ним связи. Глядя на изолированное лицо, мы не воспринимаем пространство. Наше ощущение пространства исчезает. Нам открывается измерение иного порядка» [15, с. 153]. Не случайно И. Бергман вывел для себя следующую формулу экранного искусства: «Основа нашего труда — человеческое лицо». Этот тезис правомерно дополнил Ж. Делез — «нагота лица больше наготы тела» [15, с. 157].

Выявление скрытого, тщательно маскируемого героем, в том числе и от себя самого, подсознательного раздражителя далее в ходе анализа фильма может осуществляться с привлечением архетипов К. Юнга или других ключей, предложенных пост(нео) фрейдистами, в частности французом Ж. Лаканом. Основатель «Парижской школы фрейдизма» заменил триаду З. Фрейда («Я», «Оно», Сверх-«Я») моделью «реальное — воображаемое — символическое». «Воображаемое», по Ж. Лакану, есть источник субъективного иллюзорного синтезирования. «Символическое», выраженное в любых проявлениях психики человека, зиждется на совокупности объективных механизмов языка и культуры, и, следовательно, имеет упорядоченный характер. На концептуальном уровне теория Ж. Лакана служит важным научным подспорьем для анализа фильма в контексте аналитической психологии, так как в кинопроизведении образы, сопряженные с «подсознательным» персонажа, не стихийны, а сконструированы и структурированы.

#### *3.2.1.1. «Земляничная поляна» (1958, реж. И. Бергман)*

Фильм представляет один день из жизни старого респектабельного профессора медицины Исаака Борга (В. Шёстром) — с момента его утреннего пробуждения и до вечернего отхода ко сну. В основе повествования лежит формула «фильма-дороги». Профессор вместе со своей невесткой Марианной отправляется на автомобиле в Лунд на торжественную церемонию присуждения почетного ученого звания. Его поездка сопряжена не только с новыми знакомствами, но и с душевной встряской, вызванной воспоминаниями и неожиданными откровениями. Прошлое, казалось бы, со стерильной тщательностью нейтрализованное врачом Боргом, вдруг проступает на периферии его сознания (в страшных сновидениях) и на периферии внутрисемейных отношений (холодных, формальных, по-медицински безэмоциональных).

И. Бергман в своей картине отчетливо расслаивает объективную и субъективную реальность героя, что позволяет довольно легко составить сюжетную карту фильма. По аналогии с фрейдистской концепцией взаимосвязи сознательного, предсознательного и бессознательного выделим три уровня (А, В, С) развертывания сюжета в «Земляничной поляне». А — цепь внешних событий (сознательное). В — воспоминания и греза (предсознательное). С — сны (подсознательное). Следует подчеркнуть, что в черно-белой гамме фильма воспоминание и греза поданы через светонасыщенность кадра и «терапевтическую» доминанту белого. В то же время сновидения исполнены экспрессивной пластики со сгустившимися тенями и мертвой выбеленностью лиц.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| А | Вступление: персона Борга | | Завтрак | Разговор с Марианной в машине | |
| В | | | | | Воспоминание: Сарра |
| С | | Сон: пустынный город и катафалк | | | |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| А | Молодые попутчики: Сарра и два жениха | Авария: новые попутчики супруги Алман | Визит к матери | | Торжественная церемония | Вечер | |
| В | | | | | | | Греза: родительский дом |
| С | | | | Сон: экзамен | | | |

Повествовательная модель фильма концентрическая, ядро которой составляет личность главного героя. Первый (ближний) круг — сны и воспоминания профессора. Второй круг — события дня.

Экспозиция фильма представлена во вступлении (до титров). Профессор Борг кратко характеризует свою персону — старый педант семидесяти восьми лет, много и с радостью работает на поприще медицины, в результате чего ему будет присуждена степень почетного доктора на торжественной церемонии в Лундском кафедральном соборе. Круг близких родственников невелик: сын Эвальд (тоже врач) женат, но детей нет; матушка весьма преклонного возраста; жена Карин давно умерла; в доме много лет хозяйничает заботливая экономка фрекен Агда.

Что касается завязки и кульминации, то эти главные композиционные элементы размещены именно в сновидениях Борга. Первый предрассветный сон профессора служит символическим ключом к пониманию личности героя, и, одновременно, является знаковой опорой поэтики целого фильма.

*Содержание сновидения* (протяженность эпизода около 4 мин). *Герой заблудился во время обычной прогулки и оказался в незнакомой части города. Один на пустынной улице он с недоумением и страхом обнаруживает отсутствие стрелок на часах, затем пытается обратиться к «прохожему без лица», который от прикосновения Борга рухнул на асфальт, «расколовшись», как глиняный сосуд. Из-за поворота выезжает упряжка лошадей с катафалком. Колесо, зацепившись за фонарный столб, откатилось, лошади унеслись, а гроб с грохотом сполз на землю. Борг приблизился и... с ужасом обнаружил себя в качестве оживающего мертвеца. Все шумы перекрывает стук отчаянно бьющегося сердца.*

Пластическая кульминация эпизода построена на соотнесении крупных планов: два лица профессора Борга — персона и тень. Мощное «Я» профессора связано с внешним миром через маску ученого. Тень (неосознанная часть личности) «формируется» из черт, «которые осознанное Я стремится отбросить или игнорировать.. . В сновидениях теневой образ всегда принадлежит к тому же полу, что и сновидец» [46, с. 76]. Дальнейшее развитие сюжета «Земляничной поляны» есть, по сути, последовательная репрезентация «самости» Исаака Борга, которая «выражает единство личности как целого... и имеет сознательный и бессознательный аспекты» [78, с. 505]. «Фасад» личности главного героя маскирует глубину его душевного пространства. В сцене разговора с невесткой Марианной происходит первая отчетливая (вербальная) «диспозиция» обоих начал:

✓ *внешнее* — ни к чему не обязывающая приветливость, стариковский шарм, пишут о нем как о подлинном гуманисте;

✓ *скрытое* — старый бесцеремонный эгоист, ко всему равнодушен, в общем очень жесток и не питает уважения к душевным переживаниям.

Далее в эпизоде воспоминания (земляничная поляна) проекция личности героя осуществляется через образ 20-летней Сарры (юношеской любви Борга):

✓ *внешнее* — благородный, возвышенный, морально чистый и стихи очень любит, разговаривает только о серьезном, часто говорит о грехе;

✓ *скрытое* — иногда кажется, что Исаак еще ребенок.

Внешние привлекательные черты личности Борга аккумулируются через восприятие случайных встречных людей. Забавное трио молодых попутчиков (Сарра, Андерс и Виктор) отмечают, что старик не разучился иронизировать, он очень умен и все знает, для него в жизни не существует ни малейшей заковырки. Владелец бензоколонки утверждает, что Борг — лучший доктор во всем мире, которого до сих пор любит и вспоминает вся округа.

Внутренние скрытые тайники души профессора приоткрываются в образах его мучительного второго (дневного) сновидения, являющегося кульминационной зоной фильма. Герой признается: «Меня преследуют кошмары, в которых, несмотря на всю их призрачность, есть что-то от властно и настойчиво звучавшего в моем сознании. Нечто такое, что я точно знал, но что никак не мог уловить. Это ускользало от меня». Второй сон Борга обнаруживает свою связь с дневными переживаниями героя прямо по З. Фрейду — «сновидение никогда не интересуется тем, что не могло бы привлечь нашего внимания днем, и мелочи, не волнующие нас днем, не в состоянии преследовать нас и во сне» [68, с. 326]. Именно потому в дневном значительно более масштабном сне профессора возникает образ Сарры и образ летнего дома (как обращение воспоминания о земляничной поляне), а также — супруги Алман, которые на время стали вынужденными попутчиками Борга в результате дорожной аварии.

***Содержание сновидения*** (протяженность эпизода около 16 мин). *Земляничная поляна. Сумрак, ветер, угрожающе кричащие стаи ворон. Плач ребенка. Сарра предъявляет Боргу зеркало со словами: «Ты дряхлый, трусливый старик, и ты скоро умрешь... Ты страдаешь, потому что правда тебе ненавистна...». Сарра признается в любви к Зигфриду (брату Борга). А профессор в ответ едва шепчет: «Это очень больно». Сарра подводит жесткий итог: «Доктору медицины должно быть хорошо известно, отчего бывает больно. Но*

*тебе не известно и это...». Борг бредет по темному парку, приближается к дому. Заглядывая в окно, видит идиллическую супружескую сцену — счастливые Сарра и Зигфрид. Борг подходит к дому. Пытаясь открыть дверь, ранит о гвоздь ладонь. Появляется Алман, приглашая Борга войти. Они идут по темному коридору и оказываются в студенческой аудитории. Алман выступает в качестве экзаменатора Борга. Он просит назвать бактериальную культуру под микроскопом, но профессор ничего не видит. Алман велит прочесть текст, написанный на доске. Борг безуспешно пытается выговорить по слогам незнакомые слова (это не шведский язык и не латынь) и восклицает в сердцах: «Я же не лингвист. Я скромный врач». Алман утверждает, что на доске написана первая и основная заповедь врача (просьба о прощении), но профессор не может вспомнить, о чем в ней говорится. Алман жестко констатирует: «Вы виновнее всех виновных —вы не поняли обвинения!» В ответ профессор указывает на свое больное сердце и требует снисхождения. Однако Алман продолжает экзамен и велит установить диагноз пациентке (в ее роли жена Аммана). Борг уверен, что пациентка мертва, но она вдруг открывает глаза и громко вызывающе хохочет. Алман пишет заключение в зачетной книжке Борга: «Вы некомпетентны. Вам ставят в вину скверные свойства вашего характера — бездушие, беспринципность, самовлюбленность... Ваша жена будет свидетельствовать против вас на очной ставке». Карин (давно умершая жена Борга) флиртует в саду с посторонним мужчиной. Борг наблюдает за этой сценой, точно повторяющей реальные события тридцатилетней давности. Затем все исчезает. Алман едко замечает: «Всюду тихо. Ведь все ампутировано. Хирургический феномен — никакой боли, ни крови, ни нервного шока. Чисто сработано, профессор». Обескураженный Борг лишь тихо спрашивает: «Какое будет возмездие?» И слышит: «Обыкновенное — одиночество». «А прощения не будет?» — едва выговаривает профессор и пробуждается.*

В монологе Карин (из сновидения) вновь «расслаивается» — двуединство личности Борга:

✓*внешнее* — невозмутимость, доброта, благородство;

✓ *скрытое* — бездушие, бессердечность.

Очнувшись от дремоты, профессор признается: «Комично, что хочу сказать во сне все, что наяву гоню от себя: хоть я живу еще, но уже мертв». Так соединяются в фильме семантические пласты изобразительной (завязка) и вербальной (развязка) интерпретации личности Борга: «живой мертвец».

Итак, «работа сновидения» есть процесс анализа героем самого себя. Доберется ли он до таких мыслей, которые ошеломят, которые чужды и неприятны? Между тем по 3. Фрейду «мысли эти действительно содержались в душевной жизни и обладали известной психической интенсивностью или энергией, но... не могли сделаться сознательными» [68, с. 336]. Такое особенное состояние 3. Фрейд называет *вытеснением.* При недостаточной маскировке вытесненного, по мнению психоаналитика, сны сопровождаются страхом. Действительно, оба сновидения Борга сопряжены с ужасающими «открытиями». В первом случае — своей мертвой натуры. Во втором — жуткого подспудного подозрения, порожденного хлесткой формулой Алмана: «чисто сделано». Борг оказывается будто под микроскопом у Алмана, который препарирует его *вытесненное,* связанное с Карин. В сновидении профессора она утверждает, что стала *такой* (падшей?) из-за своего мужа Исаака Борга. Ее мутит от его благородства, ласки и нежностей. При этом из реальных событий становится известно, что Карин, по мнению матери Исаака, причинила им слишком много бед. Сын Эвальд уверен, что был нежеланным ребенком в семье — этом «аде кромешном». Сам профессор не находит большого различия между супружеством своим и Алман: бесконечное унижение, цинизм, ненависть.

«Сновидение должно быть неясным для того, чтобы не выдать запретных скрытых мыслей... Образование неясных сновидений происходит так, как будто одно лицо, находящееся в зависимости от другого, желает сказать то, что последнему неприятно слушать» [68, с. 336-339]. Так какова же тайна, мерцающая в сновидческом диалоге Алмана и Борга? Может, тогда, 1 мая 1920 г., Борг, обессилевший «от сцен супружеской жизни», предложил Карин вместо традиционного успокоительного принять более радикальное средство? Не на подобный ли «хирургический феномен» намекает Алман, подразумевая под анестезией эвтаназию и констатируя: «чисто сделано, профессор». А когда Борг неуверенно справляется о возможности прощения, Алман отрезает: «Об этом не спрашивайте».

Или же этот заключительный диалог второго сна Борга свидетельствует лишь о его неожиданном страхе перед тем, что, потеряв Сарру, подверг анестезии свое сердце, боясь дестабилизирующего влияния новой любви. Возможно, одиночество, еще накануне бывшее предметом гордости и самоуважения, вдруг представилось Боргу трагическим символом скорбного бесчувствия? Так или иначе, сон — это, как считал Шиллер, голос подавленной совести человека.

Завершающие события картины (торжественная церемония, вечерняя подготовка профессора ко сну) могут рассматриваться в качестве постскриптума. Прожив чрезвычайно насыщенный день, ге-





Пластическая кульминация эпизода:
два лица профессора Борга — персона и тень

рой достигает относительного душевного равновесия. Он пытается проявить внимание и чуткость к ближним: извиняется перед фрекен Агдой за утренний раздор, искренне интересуется семейными проблемами сына Эвальда, тепло общается с Марианной. Однако в ответ фрекен Агда лишь отшучивается, сохраняя дистанцию. Сын тоже отстранен и холоден: ведет себя как врач с пациентом во время обхода («Как ты себя чувствуешь? Как сердце? Доброй ночи. Спи»). Лишь Марианна ласкова и говорит, что любит, да молодые попутчики (Сарра, Андрес и Виктор) поют под окном серенаду и желают профессору всего наилучшего.

Борг погружается в дрему, вызывая воспоминания о днях своей юности. Эта греза вновь возвращает его на земляничную поляну, где гостеприимный дом распахнут окнами солнцу, а цветущий луг обнимает своими травами до колен. Юная Сарра сопровождает Борга до реки, на которой колышется белый парусник. А где-то вдали на берегу сидит отец с удочкой да матушка неподалеку. И в финальном кадре снова два лица Борга, но оба с благостным выражением. Внешнее вполне оптимистичное для И. Бергмана завершение кинопроизведения все-таки маскирует вопрос — каков будет очередной утренний сон профессора Борга?

Движущая сила «Земляничной поляны» — время. Не физическое, символическое отрицание которого подано в образе циферблата без стрелок, но субъективное время героя, где смешались осколки прошлого в его проекциях на настоящее. Так, в сценах воспоминаний рядом со своими юными ровесниками профессор остается в реальном почтенном возрасте. А случайная попутчица молодая игривая Сарра (Б. Андерссон) абсолютно идентична той далекой Сарре (Б. Андерссон), в которую много лет назад был влюблен Борг.

Итак, образом-структурой «Земляничной поляны» может служить одна из главных пластических метафор фильма — часы (циферблат) без стрелок, которая акцентируется в утреннем сновидении Борга (карманные и городские часы), а затем в сцене визита к матери обретает непосредственное реалистическое измерение (старые карманные часы отца).




Ход внешних событий (большой круг) описывает условно-минутная стрелка. Внутреннюю жизнь героя (малый круг) обозначает условно-часовая стрелка. Их движение отнюдь не автономно и образует причудливые изломы. Так, утренний сон Борга (А) корреспондирует с эпизодом визита к матери через мотив часов без стрелок. Супруги Алман, устроившие аварию на дороге, становятся персонажами мефистофелевского типа в дневном сновидении профессора (С).

Но наибольшую ценность для Борга представляет сектор (B) — «воспоминание: Сарра», корреспондирующее с его дневным сном (C) и грезой (D). Образ неувядающей юной Сарры, у которой по признанию Исаака уже семь внуков, не только трепетен и неизменно притягателен для Борга, но спроецирован на реальность в лице молодых попутчиков профессора (Сарра, Андерс и Виктор). Девушке (как и той Сарре) предстоит сделать выбор между двумя молодыми людьми. Андерс — будущий священник, а значит, попечитель душ: «Рационализм — это духовная бедность!». Виктор готовится стать врачом (попечителем тел): «Современный человек отдает себе отчет в том, что он ничтожен и смертен, и верит только в себя!». К подобному соединению рационального и духовного стремился в юности Исаак Борг, но с годами стал более жестким и твердым. Он не обременяет себя внепрофессиональными проблемами, даже когда речь идет о счастье самых близких людей. Он безапелляционно отстраняется от душевных излияний невестки Марианны, советуя ей обратиться к психошарлатану или пастору, деятельность которых связана с выслушиванием всякого рода исповедей.

В целом предложенная схема иллюстрирует вариант личностного самопостижения героя, когда сквозь явное (персону) проступают черты скрытого (тень). Первое описывается большой окружностью, второе — малым встроенным кругом, пронзенным, словно молниями, изломами замаскированных ходов бессознательного. Этот мотив двойственности, расщепляя поэтику «Земляничной поляны» как в главных, так и побочных драматургических, пластических и звуковых компонентах, оставляет свой отголосок также в жанровой специфике фильма: парадный и интимный портрет Исаака Борга.

### *3.2.1.2. «8$^1/_2$» (1962, реж. Ф. Феллини)*

Главный герой — кинорежиссер Гвидо (М. Мастроянни) — пребывает в состоянии творческой опустошенности. Где-то в глубине подсознания вызревает замысел нового фильма. Режиссер «нащупывает» образы, атмосферу будущей картины. То погружаясь в воспоминания детства, то следуя порыву фантазии, Гвидо собирает осколки реальности прошедшего и настоящего в единый поток авторского вымысла. Путешествие в лабиринте собственного «Я» героя изящно и легко выстроено режиссером по принципу выдвигающихся стаканов, когда совершенно стираются переходы и грани между объективными образами и их субъективной интерпретацией. Финал картины представляет собой грандиозный хоровод, где воочию воссоединяются персонажи, исполнители, фантомы авторской фантазии и сам режиссер. Аудиовизуальная репрезентация потока сознания героя потребовала от Ф. Феллини нахождения адекватной формы — геральдической повествовательной модели: фильм в фильме.

Сюжетная карта кинокартины «8 $/_2$» может быть смоделирована по аналогии с трехслойной (по 3. Фрейду) структурой психической динамики душевных процессов: сознательное, предсознательное и бессознательное. Сознательное представляет собой поверхностный слой, пространственно близкий к внешнему миру. Предсознательное (латентное бессознательное), способное стать сознательным, — второй слой. И третий — бессознательное (вытесненное), которое само по себе не может стать сознательным [69, с. 427].

Поскольку Ф. Феллини в своей картине стирает грани реального и ирреального, невозможно достоверно установить соотношение объективных событий настоящего и прошлого с объемом вымысла героя. «Расщепление и дифференциация... актуального и виртуального остаются незавершенными, поскольку возникающий в результате круг продолжает отсылать нас от одних образов к другим» [15, с. 385]. Поэтому сюжетная карта фильма включает три условных уровня: A (стадии работы над фильмом) — эквивалент сознательного; B (пограничье реальности и ирреальности — ассоциации, воспоминания) — эквивалент предсознательного; C (ирреальность — сны, фантазии) — эквивалент бессознательного.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| A | | | | |
| B | | Курорт на водах | | Критик: *«Нищета поэтического воображения»* |
| C | Сон: взлет/ падение | | Фантазия: Клаудия Кардинале (стакан воды из источника) | |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A | Приезд Карлы (прибытие поезда) *«Что собираешься снимать?»* | | Клаудия-«звезда» | Продюсер | Актерский агент: *«Существует ли сценарий?»* | |
| B | | | | Кафе | Иллюзионист: *«Я выверну тебя на* изнанку» | Критик: *«Как можно делать фильм без героя?»* |
| C | | Сон: отец и мать; мать/ жена | | | | |

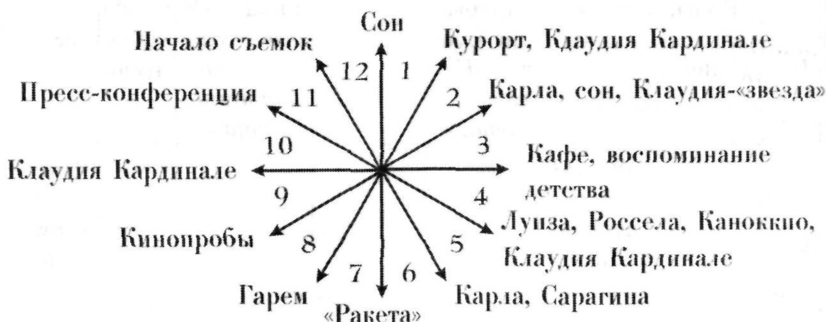
| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A | | Художник Каноккио: *« Ты всегда держишь меня в неведении»* | Гвидо: *«Кризис воображения!»* | | | | |
| B | Телефонный звонок Луизы: *«Когда ты начнешь свой **фильм**, пытик?»* | | | Лихорадка Карлы | Воспоминание: Сарагина | Критик: *«Это персонаж ваших воспоминаний»* |
| C | | | Фантазия: Клаудия Кардинале | Фантазия: Разговор с кардиналом | | | |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A | Продюсер: *«Ты хочешь рассказать 0 смятении, которое носит в себе человек?»* | | | Съемочная площадка (ракета): *«Что ты будешь делать с этим лунопарком?»* | | | |
| B | Воды, ингаляции | | Прибытие Луизы: *«Как твоя работа?»* | | Гвидо: *«У меня в голове сплошная нутаница»* | Ссора с Луизой | |
| C | | Фантазия: аудиенция у кардинала | | | | | Фантазия: «танец» Карлы |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A | | Кинопрооы: *«Уже пять месяцев мы топчемся на одном месте»* | | | | | Съемочная площадка |
| B | | | Гвидо: *«Нет ничего, и фильма тоже нет»* | Пресс-конференция: *«Он банкрот, ему нечего сказать!»* | Съемочная площадка: *«Фильма не будет!»* | Критик: *«Приучаитесь к молчанию»* | Хоровод |
| C | Фантазия: гарем | | Фантазия: прибытие Клаудии Кардинале *«Он не умеет любить»* | | | | |

Предлагаемая «переадресовка» событий может быть и иной. Это существенного значения не имеет, так как весь фильм — экспликация внутреннего состояния творческой личности.

Структура фильма концентрическая и напоминает конус, направленный острием вниз. Единственная точка, из которой вырастает вся художественная ткань картины, — Гвидо Ансельми — *alter ego* Ф. Феллини.



Развертывание сюжета идет по часовой стрелке от 1 до 12 сектора. Однако все это в целом — образ главного героя. Вернее, художественная экспликация его душевной жизни в преддверии начала творческого подъема (создания нового кинопроизведения). В этой связи символичен начальный эпизод фильма (сон): в тоннеле среди длинной вереницы заблокирован автомобиль, водитель которого (главный герой Гвидо), теряя сознание, никак не может выбраться из удушающей западни. Только взлет, парение над городом освобождает героя от ощущения страха и безысходности. Таким образом подсознательно заявляет о себе неизбежность нового творческого высказывания.

По секторам распределены основные образы-«видения» Гвидо, которые являются индикаторами богатого чувствами и содержанием интенсивного хода его мыслей. Соответственно курсивом определена дешифровка эмоционально-психологических состояний героя.

Сектор 1: сон (задыхается в салоне автомобиля) — *взлет I падение;* курорт (лечебница) — *старость, апатия, опустошенность II* девушка («земная и призрачная» Клаудия Кардинале (муза), предлагающая стакан воды) — *чистота, непорочность, святой источник.*

Сектор 2: Карла — *неловкость;* сон (кладбище, родители, давно умершие, поцелуй матери, превращающейся в жену Луизу) — *покинутость, отверженность, одиночество;* актриса-«звезда» Клаудия — *раздражение*.

Сектор 3: кафе — *скука;* воспоминание детства (купание перед сном, волшебное заклинание, ожидание чуда) — *блаженство.*

Сектор 4: междугородний разговор с женой Луизой — *неискренность;* художник Каноккио («Берегись, ты уже не тот, что раньше») — *неуверенность;* внутренний монолог Гвидо («Конец лжеца без капли таланта») — *неопределенность, сомнение;* Клаудия Кардинале (муза) («Хочу все привести в порядок, хочу навести чистоту») — *смятение.*

Сектор 5: лихорадка Карлы — *ощущение банальности, дежа вю*; Сарагина («воспоминание чувств» из детства) — *задор, стыд, раскаяние, радость непослушания.*

Сектор 6: разговор с кардиналом («Нет спасения вне костела») — Гвидо: *«Я несчастлив»;* приезд Луизы — *беспомощность.*

Сектор 7: декорация на съемочной площадке (ракета) — *фаллическое (творческое) начало;* «Это же все на песке!» — *титанический размах фантазии.*

**Сектор 8:** ссора с Луизой — *угрызения совести;* гарем — *блаженство и негодование.*

**Сектор 9:** кинопробы — *неудовлетворенность, безысходность;* «Делай свой фильм!» / Гвидо: «Не буду его делать!» — *решимость* и *нерешительность.*

**Сектор 10:** разговор с Клаудией Кардинале (муза) — *сомнение, неуверенность.*

**Сектор 11:** пресс-конференция — *панический страх, ужас.*

**Сектор 12:** начало съемок — *аккумуляция положительных эмоций, воспоминаний, фантазий*; финальный хоровод — *облегчение, успокоение, вдохновение.*

Проиллюстрированная эмоциональная динамика Гвидо отчетливо напоминает психограмму художника, приступающего к созданию нового произведения.

**Первая фаза** (сектор 1) — ощущение опустошенности постепенно замещается «внутренним брожением» (первые признаки мерцания нового творческого замысла).

**Вторая фаза** (сектора 2–11) — муки творчества (контрастная смена эмоциональных состояний): ощущение неловкости, покинутости и повышенная раздражимость; скука и блаженство; неуверенность, смятение и задор, стыд, раскаяние; ощущение себя несчастным и беспомощным; смелые фантазии и угрызения совести; блаженство и негодование; сомнение, безысходность, неуверенность и решимость. Эта парадигма эмоций достигает своего апогея в переживании панического страха перед неизбежностью с головой «нырнуть» в процесс создания нового художественного произведения. Подобная душевная динамика (определение 3. Фрейда) иллюстрирует состояние аффекта, возникающего в процессе творчества. «Аффективность первого толчка в творчестве характеризуется тем, что потрясение еще не дает ясности цели... Его движение к цели... идет на уровне интуитивного обнаружения предмета творчества, накопления материала, минуя ступень аналитического мышления. Это накопление на уровне подсознательного, интуиции выражается в эмотивности действий и поступков, в повышенной эмоциональной возбудимости и даже истерии» [79, с. 410–411].

**Третья фаза** (сектор 12) — выведение аффекта на уровень сознания, т.е. катарсис — «специфическая эстетическая форма снятия стресса». «Катарсис — сложное и устойчивое духовное состояние, в котором ощущение колоссальной потери сталкивается с предощуще-

нием обнаружения огромных ценностей. Неожиданное осознание этого в состоянии страдания и отчаяния и является величайшим импульсом творческого действия. Это состояние, когда человек порывает со своим эгоизмом,.. у художника завершается созданием художественного произведения» [79, с. 412].

Данной амплитуде соответствует и композиция фильма, где завязка, кульминация, развязка размещаются соответственно в секторах 1; 10 и 11; 12. Однако на схеме эта протяженность приобретает характер сгущения (сектора смежные), что косвенно также свидетельствует в пользу трактовки фильма как образного выражения душевной жизни художника. Еще один пример концентрации (сгущения) — огромное количество действующих лиц, которыми заполнено фильмическое пространство (сознание Гвидо). Эта живость и разнообразие персонажей, с одной стороны (по 3. Фрейду), могут являться результатом замещения психологического напряжения героя. С другой (по К. Юнгу), — отождествлены с архетипическими образами, возникающими в фантазиях, мечтаниях: *мать, отец* (умершие родители Гвидо), *отрок* (благостные воспоминания детства), *вечная дева* (Клаудия Кардинале — муза), *мудрый старец* (кардинал), *трюкач* (иллюзионист в кафе), *герой* (будущего фильма, которого мучительно пытается отыскать Гвидо). В этом же ряду, очевидно, находятся и более конкретизированные кинематографические аллюзии: прибытие поезда (знакообраз, отсылающий к истокам кинематографа в связи со знаменитым фильмом братьев Люмьер), «кинозвезды» — персонаж актриса Клаудия («улитка») и Клаудия Кардинале (муза), пожилой миллионер с девушкой по имени Глория (аллегория успеха и славы).

Фильм, перенаселенный персонажами второго круга, довольно отчетливо демонстрирует главную (крупную) архетипическую диспозицию: анима / анимус. Как считал К. Юнг, анима (душа) — это «бессознательная женская сторона психики мужской личности». Анимус (дух) — «бессознательная мужская сторона психики женской личности» [46, с. 141].

Итак, если элементарно сгруппировать весь сонм персонажей фильма Ф. Феллини по признаку женское-мужское, окажется, что персонификация женской природы в бессознательном Гвидо (анима) связана с образом матери, жены, тетушки, любовницы, проститутки и… актрисы (как в прямом, так и в фигуральном смысле). Мужское волевое начало олицетворяют образ отца, кардинала (священника), мужа, критика, художника (Каноккио), продюсера (Командора), иллюзиониста и… ре-

жиссера, т.е. *креатора* в данном контексте. И этот креативный фактор обеспечивает безусловный перевес мужской природы в образе Гвидо.

Аллегория творческого потенциала Гвидо воссоздана в картине не только по принципу сгущения (на схеме сектора 5, 6, 7, 8, 10), но и как классический для психоанализа механизм переключения энергии либидо. Так, аккумуляция разнообразных с точки зрения ролевых функций женских персонажей (сектора 5, 6) служит предтечей возникновения фаллического символа (декорация ракеты, достигшей в высоту 70 метров, — сектор 7). И затем вся накопленная мощь разрешается в длинном эпизоде гарема (сектор 8), где царствует Гвидо. Ничего, что заботливые «няньки» в миг могут обернуться фуриями. Гвидо, как истинный герой, усмирит их — если не жесткой интонацией, то кнутом. И снова припадет к чистому источнику вдохновения — музе (Клаудия Кардинале — сектор 10). «Творческая сила анимы девы постоянно призывает нас вовне, к богатому и длительному раскрытию нашей личности. Но на всем пути расщепления мы сопротивляемся...» [46, с. 77]. Этот постулат К. Юнга в фильме акцентирован трижды с помощью образа Клаудии Кардинале. Первый раз она — сияющая чистота и непорочность — протягивает Гвидо стакан воды из источника: «испить» глоток вдохновения (сектор 1). Другой раз возникает в его индивидуализированном обособленном пространстве (гостиничный номер?) с целью навести порядок, т.е. гармонизировать душевный мир (сектор 4). Третий раз она появляется, чтобы выслушать исповедь героя, неуверенного в своих креативных возможностях, и подтолкнуть его к решающему шагу — началу творческого действия (сектор 10). Так Гвидо «обучается познанию и любви даже к самым жутким аспектам истины. Это ведет его к интеграции и обновлению, ибо индивид воистину умер и пересек *великие воды*, чтобы возродиться» [46, с. 77]. Эта идея К. Юнга также служит полновесным комментарием к переживаемым героем фильма душевным модуляциям. Период «водных начал», который К. Юнг связывает с динамическим женским, является неизбежным в развитии индивида, движущегося как дитя от матери в направлении собственной отдельности и постепенно достигающего зрелости и конечного уровня самовыражения [46, с. 70-71]. Этот факт аналитической психологии проясняет знаковый смысл места действия в фильме — курорт на водах.

Личность Гвидо может быть рассмотрена и в системе таких архетипических категорий, как «персона» и «самость».

Персона (маска) — «есть комплекс функций, создавшийся на основах приспособления или необходимого удобства, но отнюдь не тождественный с индивидуальностью» [78, с. 465]. Маска Гвидо презентует его в окружающей социальной среде как знаменитого кинорежиссера — молчаливого и немного загадочного. Визуальные атрибуты его персоны: черная широкополая шляпа, с которой герой не расстается ни у источника, ни на съемочной площадке, ни даже в купальном чане, и очки, позволяющие ему смещать угол зрения. Оба предмета служат Гвидо своеобразной ширмой, отгораживающей от посторонних глаз его внутренний мир. В отличие, например, от профессора Борга из фильма «Земляничная поляна» Гвидо принадлежит к тому психологическому типу, который в высокой мере подвержен влиянию внутренних процессов и при малейшей возможности стремится ускользнуть из объективной реальности в поток, где «случайные заторы, причуды, настроения, неясные чувства и отрывки фантазий» [78, с. 466] хотя подчас и нарушают сосредоточенную работу, но в конечном счете оказываются более продуктивными для творчества.

Самость Гвидо репрезентирует единство противоположностей, выступая «в виде объединенной дуальности, например,.. героя и его противника» [78, с. 506]. Действительно, в качестве внутреннего оппонента Гвидо выступает критик (литератор Ромье). Он постоянно сдерживает энергию фантазий режиссера, надоедает абстрактными философскими рассуждениями, желчно комментирует те или иные образные «ходы» и напоминает, в конце концов, о «манифесте чистого листа» Малларме, призывая Гвидо следовать подобному примеру, т.е. отказаться от творчества. «От истинного художника не требуется ничего, кроме честности. Приучайтесь к молчанию!» — констатирует противник героя, безуспешно взывая к Эго — «центру поля сознания» режиссера тогда, когда замысел новой картины уже выспел, и карнавал ее будущих образов закружил в хороводе счастливого Гвидо.

«Диффузное и отчетливое. Сумеречное и ясное. Живописно-стихийное и солнечно-мудрое... синтез начала дионисийского и аполлонического» нашли свое воплощение «в Орфее-артисте» [21, с. 70]. В данном конкретном случае — в главном герое картины «8 $^1/_2$» кинорежиссере Гвидо Ансельми. Не случайно еще в экспозиционной части фильма (сектор 1) звучит ироничное попурри из «Полета Валькирий» Вагнера и «Сороки-воровки» Россини. Заоблачный «прорыв» замещается ловкостью танцевального скольжения по паркету:

«Спускайся сейчас же!» — призывает «здравый голос» воспарившего в сновидении Гвидо. Верх и низ - ничто не безопасно, ибо пришло время начинать работу над новой лентой: «...*Еще один фильм, который не оставит надежд?» II «Этот фильм будет еще одна ложь?»*.





Самость Гвидо репрезентирует единство противоположностей

Вряд ли имеют значение эти вопросы, адресованные персоне (маске) Гвидо. Важнее, как «высказывается» его самость: *«Что это за источник счастья? Я чувствую себя свободным. Я не такой, каким хотел бы быть, но это меня больше не пугает»*.

Экспликация психологии творческой личности в кинокартине «8 /₂» ведется через процесс идентификации (бессознательной имита-

ции), что является «отчуждением субъекта от самого себя в пользу объекта, в который он перемаскируется» [78, с. 472]. Режиссер Гвидо (субъект) «ищет» героя (объект) своей будущей ленты через призму собственного «Я», «сшивая лоскутки» воспоминаний, фантазий, аллюзий. Поиск ответа на вопрос: каков он — герой, насколько добропорядочен и неординарен — лежит в сфере сознательного и бессознательного Гвидо. Это странствие на распутьях душевного пространства завершается достижением тождества: герой оказывается далеко не «геройской» личностью. Но это отнюдь не препятствует слиянию воедино автора и героя в образе Гвидо. И далее — по принципу геральдической конструкции — режиссера Ф. Феллини (автора фильма «8 $/_2$») и протагониста (главного персонажа фильма «$8^1/_2$»).

### *3.2.1.3. «Конформист» (1971, репс Б. Бертолуччи)*

Картина Б. Бертолуччи «Конформист» поставлена по мотивам одноименного романа А. Моравиа. В истории кино это еще один яркий пример «преодоления сопротивления» литературного материала. Эстетико-философский уровень фильма превзошел художественный масштаб литературной первоосновы. Режиссер «взломал» линеарную последовательность изложения событий в книге и целиком изменил финал. У А. Моравиа главный герой погибает вместе со своей женой и маленькой дочерью в аду бомбардировки. У Б. Бертолуччи для протагониста все завершается возвращением на круги своя.

Экранное произведение «Конформист» объединяет в себе формулу фильма-дороги и *flash-back* (воспоминание). Главный герой Марчелло Клеричи едет в автомобиле, перетасовывая в памяти близкие и далекие события своей жизни. Благополучный, в целом независимый человек с хорошим образованием и приличной карьерой, он добровольно пришел на службу фашистскому режиму Муссолини. Мотивы его выбора пытается установить при вербовке офицер тайной полиции: из-за убеждений? (как некоторые), из-за денег? (как почти все), из-за страха? Марчелло не дает ответа, и вопросы приобретают риторический характер.

Пространственно-временной континуум фильма трансформирован таким образом, что настоящее время событий практически целиком поглощается далеким и недавним (близким) прошлым. Именно это расслоение времени и может стать основой для разработки сюжетной карты фильма, где уровень А означает настоящее время героя, уровень В — его близкое прошлое (события, развернувшиеся накану-

не в Париже), уровень С — его отдаленное прошлое (события, развернувшиеся в Риме), С  — далекое прошлое («вытесненное»).

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A | Отель: утренний звонок Манганьелло | Погоня | Погоня | | Погоня | Погоня | |
| B | | | | | | | |
| C | | | Радиостудия: согласие сотрудничать с тайной полицией | Министерство: задание. ***Эмилия-Анна*** | | В доме невесты Джулии: обед | Дом матери |
| $C^1$ | | | | | | | |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| A | Погоня | | Погоня | | | |
| B | | | | Исповедь | Общество слепых | В поезде: Джулия |
| C | Дом матери | В лечебнице у отца | | | | У Рауля: корректировка задания. *Эмилия-Анна* |
| $C^1$ | | | *Мадам Баттерфляй* | *Мадам Баттерфляй* | | |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *A* | | | | | | Погоня | Убийство супругов Квадри | Эпилог: *Лшю* |
| B | Отель: звонок к Квадри | Дом Квадри: Анна | Балетная студия: Анна | Отель: Анна и Джулия | Ужин в китайском ресторане | | | |
| C | | | | | | | | |
| $C^1$ | | | | | | | | *М.Б.* |

Сюжетосложение фильма затруднено в своем развертывании из-за ослабленного композиционного каркаса, где очевидна лишь кульминационная зона — убийство профессора Квадри и его жены Анны. Что же касается выявления экспозиции, завязки и разрешения, то эта задача осложняется витиеватым ходом интроспективного погружения в душевное пространство Марчелло Клеричи. В силу того означенные композиционные компоненты проявляются на разных пластах времени. Например, можно утверждать, что повествование сразу начинается с завязки (при отсутствии экспозиции): утренний звонок агента Манганьелло заставляет Марчелло запрыгнуть в автомобиль и мчаться по зимней трассе (уровень А). Можно предположить, что завязка определена двойными узами (уровень С: радиостудия), которыми себя добровольно намеревается связать Марчелло, — женитьба и вербовка (поступление на службу в органы политического сыска). Однако оба этих варианта малоубедительны, поскольку ни здесь, ни там не явлен антагонист главного героя. Кроме того, как становится ясно по завершении картины, все эти события лишь следствия глубинного внутреннего конфликта героя.

По сути, с первого эпизода начинается процесс интроспективного исследования Марчелло, что одновременно является и развитием действия. С целью достижения «ощущения нормальности» герой предпринимает усилия для стабилизации своего существования. Во-первых, он собирается жениться на Джулии — «маленькой мещаночке, очень посредственной, с жалкими идеями, но с грандиозными амбициями». Во-вторых, Марчелло свободно, без принуждения становится тайным сотрудником спецслужб.

Получив первое задание (войти в доверие к профессору Квадри, выяснить структуру его антифашистской организации), Марчелло под прикрытием свадебного вояжа отправляется с молодой женой в Париж. По дороге выясняется о существенной корректировке задания — профессора Квадри следует «убрать». Клеричи, как бывший ученик, легко добивается аудиенции у профессора. В его доме Марчелло встречает Анну — жену Квадри и настойчиво домогается близости с ней. Во время ужина в китайском ресторане Марчелло передает агенту Манганьелло адрес загородного дома профессора, куда тот собирается отправиться утром — один без Анны. Однако вопреки обещанию на рассвете Анна села в машину к мужу, и они отправились вместе. Марчелло с Манганьелло пускаются в погоню. «Главное для меня спасти ее», — признается Клеричи. Однако они чуть опоздали — автомобиль Квадри попал в заготовленную ловушку. Поскольку никаких свидетелей убийства профессора не должно быть, жертвой нападения становится и Анна. Вся трагедия

разыгрывается на глазах Марчелло, хранящего молчание и неподвижность в жестяной скорлупе своего авто.

Спустя пять лет (в 1943 г.) Марчелло заботливо укладывает спать свою белокурую дочурку и отправляется на улицы Рима, чтобы своими глазами увидеть кончину эпохи Муссолини...

Подобное изложение внешней канвы событий банально ожесточает образ главного героя (фашиста!), но нисколько не приближает к пониманию логики его поведения. Ключом к разгадке сложной траектории душевной трансформации героя служит центральная болевая точка, закодированная в образе-эпизоде «мадам Баттерфляй», который служит истинным механизмом завязки.



Слабый человек Марчелло Клеричи страшится остаться без покровительства отца

Будучи тринадцатилетним подростком, Марчелло выстрелил в юношу-гомосексуалиста Лино. Грех того непреднамеренного убийства спровоцировал комплекс вины и одновременно превратил Марчелло Клеричи в... беглеца от свободы. Он мог облегчить свой нравственный груз (закамуфлировать собственную слабость), лишь только мимикрируя под окружающую среду, становясь «как все». Согласно концепции Э. Фромма, именно такой человек попадает под определение «нормальный», т.е. «полностью соответствует той социальной роли, которую ему отвело общество. Более конкретно это означает, что человек представляет для данного общества определенную ценность, выполняя необходимую работу, а кроме того, — что он способен принимать участие в воспроизводстве общества, т.е. он в состоянии создать семью» [70, с. 172-173]. Не случайно в фильме опорной дилеммой для героя служит феномен «нормального человека». Его слепой приятель Витторо определяет

«норму», когда мужчина смотрит вслед красивой женщине, идущей по улице, «и при этом понимает, что не только он обернулся, а еще пять-шесть таких, как он. Он знает, что все люди подобны ему. Он любит подобных ему и полон недоверия к тем, кто отличается от него. Поэтому нормальный человек — настоящий брат, настоящий патриот, настоящий гражданин». «И настоящий фашист» — добавляет Марчелло. Когда в Италии наступило время убийц (фашизм), Клеричи, считая себя убийцей Лино, самоотождествляется с новым типом социальной персоны. «Только кровь смывает кровь. Я заплачу цену, которую от меня требует общество», — декларирует Марчелло в сцене исповеди. По сути, герой лишь хотел восстановить уверенность в себе, преодолеть чувство собственного бессилия и отверженности. Для этого у него было два пути: любовь и конформизм.

Первый — любовь — для Клеричи оказался извилистым и двойственным. Две героини (Джулия и Анна) олицетворяют эту болезненную попытку Марчелло перейти над пропастью от неволи к «позитивной свободе» (дефиниция Э. Фромма). Женитьбой на Джулии Марчелло стремится обрести узы «нормальности». Его любовь к Анне «может спонтанно вернуть утраченную связь с миром... через подлинное проявление своих интеллектуальных, чувственных и эмоциональных способностей» [70, с. 174]. Герой получает шанс восстановить таким образом внутреннее единство и целостность своей личности. При этом его действия носят спонтанный характер. В доме у Квадри Марчелло внезапно уединяется с Анной в спальне. Затем неожиданно появляется в бальной студии, прервав урок хореографии. В пронизывающей сырости осеннего вечера преподносит Анне букетик пармских фиалок. Наконец, добивается ее обещания остаться в Париже и не уезжать с мужем в загородный дом. Именно спонтанность Э. Фромм отождествляет с мгновениями подлинного счастья. Спонтанная активность объединяет человека с самим собой. «Главное, на чем основывается всякая спонтанность, — это любовь, но не растворение своего "я" в другом человеке и не обладание другим человеком. Любовь в этом случае должна быть добровольной и равноправной и происходить непосредственно из желания создать союз, не потеряв при этом свою идентичность» [70, с. 321]. Однако, как следует из фильма, герой реализует это свое желание только во сне. Причем содержание сновидения передано в качестве краткого пересказа Марчелло: «Я ослеп и лег на операцию в швейцарскую клинику. Оперировал доктор Квадри. Все закончилось прекрасно: я прозрел, в меня влюбилась его жена и уехала со мной».

Анна и Джулия — две противоположности. Мягкая покладистая брюнетка Джулия, целиком нивелировавшая свое «я» в персоне

мужа. Сдержанная и неудержимо притягательная блондинка Анна — фигура двойственная. В буквальном смысле ее образ «расслаивается»: шлюха Эмилия (Д. Санда) и жена профессора Квадри (Д. Санда). С одной стороны, она ублажает высшие чины фашистской Италии. При этом ее появление аккомпанирует двум фазам спецзадания, которое получает Марчелло по поводу профессора Квадри (эпизоды «Министерство» и «У Рауля»). С другой стороны, она выступает соратницей мужа по антифашистской организации. Логичное в таком ряду предположение об ее агентурной работе в муссолиниевской Италии вряд ли имеет существенное значение для контекстуального анализа, ибо ничто не есть только то, за что себя выдает. В этом казус архетипа «персона» и феномен архетипа «самость».

Для Марчелло обе ипостаси Анны — две части одного целого. В образе этой притягательной соблазнительницы сконцентрированы черты авторитарного типа характера, главной особенностью которого Э. Фромм считает специфическое отношение к власти и силе. «Такой человек высказывает свое восхищение властью и стремится обрести подчинение, но вместе с этим он желает сам стать этой властью и господствовать над другими...» [70, с. 205]. Анна всегда принимает сторону сильного независимо от ценностей, которые эта сторона исповедует, поскольку уважение и любовь вызывает в ней именно сила. Учитывая фроммовское толкование категорий власти и силы (первое означает господство над кем-либо, второе — способность к действию), образ Анны можно рассматривать как совокупность этих обоих устремлений. Она легко подчиняет своему влиянию Джулию, отстаивает свое «верховное» положение по отношению к Марчелло. Подобное властное «давление» Анны ассоциативно закреплено ее пластическим портретом как «Венеры Мазохской» в эпизоде «Бальная студия»: облегающий черный купальник («корсет»), высокие черные гетры («ботфорты»), длинная деревянная указка (кнут).

Одновременно Анна участвует в антифашистском сопротивлении, возглавляемым ее мужем профессором Квадри, чем реализует свою способность к действию. Однако фашизм и антифашизм (Эмилия-Анна) для нее есть прежде всего выражение противостояния двух системных сил — своего рода эффект сообщающихся сосудов. «Люди могут вести ожесточенную борьбу против одной системы, если она показала свою несостоятельность и недостаточную силу, и вместе с тем... ищут подчинения в другой системе, которая смогла их убедить в своей неповторимости и надежности за счет демонстрации своей мощи или же за счет ряда перспективных проектов и обещаний», — утверждает Фромм [70, с. 211]. Подобного рода двуединство в фильме персонифи-

цировано в лице Квадри и Клеричи. Анна пытается балансировать между ними в ожидании того, какая чаша перевесит. Линия ее поведения с Марчелло колеблется между снисходительной отстраненностью, ускользанием и откровенными попытками манипуляции. Анна то стремится разжалобить Клеричи, обнажая собственную уязвимость («Не причиняй нам зла»), то отвечает укусом на поцелуй, демонстрируя свою неприступность. То с едва скрываемым раздражением меняет место за столом, избегая закамуфлированных прикосновений Марчелло, то с нежностью и теплотой льнет к нему всем телом во время танца. Но главный провокационный поступок Анны состоит в том, что она, *зная истинную цель его приезда* в Париж (обезвредить Квадри), фактически дает ему карт-бланш, указывая маршрут перемещения своего мужа.

Подвергала ли при этом Анна испытанию силу слабости Клеричи или, прежде всего, собственный авторитарный характер, не столь важно в свете произошедшей трагической развязки. Ее спонтанное решение поехать с мужем, вопреки договоренности с Марчелло может быть проявлением убеждения, что силы, «существующие вне человека, вне его потребностей и интересов, определяют его дальнейшую жизнь. И единственно возможный путь к счастью — полное послушание... этим силам» [70, с. 214]. Отсюда, по Э. Фромму, и особенность проявления личного мужества авторитарной личности: «Страдать молча и безропотно — наивысшая добродетель... а вовсе не попытка прекратить эти страдания» [70, с. 215]. Жестокое садистское убийство Квадри совершается на глазах у Анны, и она страдает по-мазохистски — молча, не отводя глаз. Полное бездействие Марчелло в этой ситуации объясняется достижением им внутренней границы (по аналогии «Я сделал все, что мог»). Он мчался, чтобы спасти Анну, но, нагнав автомобиль Квадри, остался на двадцатиметровом расстоянии, ибо ощутил незримую границу, преодоление которой смертельно опасно («У них задание — не оставлять свидетелей»). Марчелло как слабый человек (во фроммовском понимании) никогда не перешагивает заданного предела. Отсюда его статика, стабильность, «опечатавшая» даже внешний облик: широкополая шляпа, поднятый воротник пальто, но главное — лицо, безжизненное, окаменелое, словно обтянутое пергаментом (Ж. Трентиньян).

Анна же, наоборот, энергией своей силы (снова во фроммовском понимании) постоянно выносится за запретную черту. Отсюда динамизм, двуликость, «двукодовость» ее образа. Анна отчаянно рискует, время от времени перешагивая границы, что, в конце концов, приводит ее к гибели. Именно в кульминационной фазе картины образы Марчелло и Анны... отождествляются на основе

общей пластической детали — кожаных перчаток. Их на протяжении всего действия фильма практически не снимает Клеричи. Этот же акцент костюма появляется и у Анны в эпизоде убийства Квадри: Анна в плотно обтягивающих перчатках с усилием проводит по автомобильному стеклу, словно пытаясь стереть реальность происходящего. Руки, упрятанные в перчатки, как аллегория сокрытия следов, т.е. истинных мотивов поведения персонажей, позволяет уравновесить драму искупления и наказания.

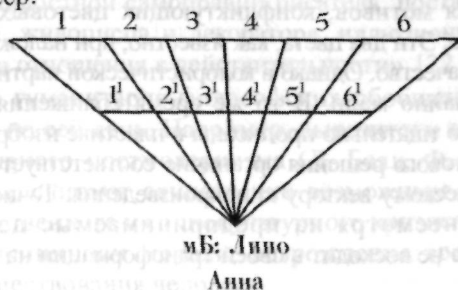
Второй путь для Марчелло — конформизм — сформировался как защитный психологический механизм. Стремление героя быть сильным («право иметь») явилось вынужденным противопоставлением страху одиночества, точнее, страху остаться без покровительства отца. Слабый человек Марчелло Клеричи в отрочестве утратил взаимопонимание с родным отцом. Это значит, что герой перенес психологическую травму в связи с первым крушением «Я»-идеала, ибо, по утверждению Фрейда, «за последним скрывается... самая важная идентификация индивидуума — идентификация с отцом в самый ранний период развития личности» [69, с. 435]. Будучи студентом, Марчелло нашел замещение отца в лице своего учителя, профессора Квадри и всерьез занялся философией. А когда тот эмигрировал из муссолиниевской Италии (второе крушение «Я»-идеала), Марчелло интуитивно потянулся к образу дуче - отцу всей нации и соответственно, стал фашистом.

Слабый Марчелло мог ощущать себя сильным только в тени истинно, реально сильного отца, учителя или вождя. Вытесненный на периферию сознания биографический факт «мадам Баттерфляй» трансформировал героя в морального мазохиста, что неизбежно породило «горячее стремление превратиться в часть большого целого, которое сильнее и могущественнее, попытку слиться с внешней силой и стать всего лишь одним ее составляющим. Подобная сила может подразумевать... другого человека, общественный институт или предприятие, Бога, нацию, вождя, совесть... Определив себя как крупицу этой могущественной силы,.. он получает право на какую-то часть ее славы и могущества. Человек полностью отрекается от своего "я", отказывается от своей внутренней свободы, но при этом обретает уверенность в себе» [70, с. 194], так как избавляется от тяжкого бремени принятия кардинальных решений. Роль ведущей и направляющей осуществляет та самая общая сила. В фильме эта сила фактически обезличена, но манифестирована через монументальность внутрикадрового пространства. Пустынные гранитные коробки коридоров и кабинетов министерства пластически идентичны холодной стати-

ке психиатрической лечебницы, где отбывает «наказание» отец Марчелло. Обоим сооружениям противопоставлен декаданс фамильного дома матери героя. Однако во всех трех пространствах человек в равной степени чувствует себя безмерно одиноким, словно гонимый ветром осенний листок.

Марчелло, ставший «винтиком» огромного механизма, следует указаниям своих боссов. Но стоит ему проявить личностное начало (слабость), как тут же цепкая рука товарища по оружию поддержит железной хваткой. В этом отношении характерен диалог Марчелло и Манганьелло в туалетной комнате китайского ресторана. Сцена решена Б. Бертолуччи как прямой парафраз аналогичного эпизода из фильма А. Вайды «Пепел и алмаз»: сомнение и нерешительность Марчелло (Мачека) подавляются жесткой риторикой соратника по борьбе Манганьелло (Анджея). Пытаясь избавиться от пистолета, Клеричи упорно повторяет: «Я никого не хочу убивать. Я не умею стрелять». На что Манганьелло безапелляционно резюмирует: «Не запачкаешься сам — измажут грязью другие». Так конформизация превращается в особого рода императив: «человек имеет право быть уверенным в себе и в своем будущем, если ведет себя в соответствии с ожиданиями других» [70, с. 313]. Такое бегство от себя компенсировано снижением чувства одиночества и тревоги. Следует заметить, что родители Марчелло также предпочли «бегство» — «полное и бесповоротное отречение от мира с одной только целью — не видеть больше его угрожающие черты» [70, с. 231]. Отец скрылся в психиатрической лечебнице («Он менее сумасшедший, чем о нем думают»). Мать ведет отшельнический образ жизни в старом доме, «помогая» себе морфием.

Итак, все вышеизложенное психоаналитическое построение позволяет определить образ-структуру фильма «Конформист» как своего рода веер:



1-6 — внешние события (вербовка, женитьба, задание, свадебное путешествие, ужин в ресторане, убийство);

1-6 — архетипы: отца (отец Марчелло, профессор Квадри), героя (слепой друг Витторо, Манганьелло); матери (мать Марчелло);

мБ: Лино — «мадам Баттерфляй»: здесь влиятельный архетип анима (персонификация женской природы мужского бессознательного) представляет внутренний сдвиг от доминантного принципа к равновесию;

Анна — своего рода семантический парафраз «мадам Баттерфляй» — анимус (персонификация мужской природы женского бессознательного) также демонстрирует равновесие двух начал в своем авторитарном типе характера

Оба этих образа (Лино и Анна) по мере развертывания фильма аккумулируются для Клеричи в единую болевую точку, «вытесненную» в сферу бессознательного. И когда в эпилоге Марчелло Клеричи случайно сталкивается со своей «жертвой» — постаревшим, но абсолютно невредимым Лино, — он называет ошарашенного гомосексуалиста убийцей и указывает конкретные даты преступлений: 25.03.1917 (выстрел в «мадам Баттерфляй») и 15.10.1938 (выстрел в Анну Квадри), т.е. свои собственные грехи Марчелло не просто переносит на персону Лино, но видит в нем главный источник своего конформизма. Потрясающее героя личное открытие вписано в контекст конкретной исторической ситуации — свержения и полного развенчания Муссолини. Для Марчелло это третье крушение «Я»-идеала. Джулия интересуется у него: «Что собираешься теперь делать?». Клеричи равнодушно отвечает: «То же, что и все остальные». Чтобы преодолеть очередной внутренний кризис, Марчелло «просто вынужден приспосабливаться дальше, добывать себе свое новое "я"» [70, с. 254]. Смена социальных условий стимулирует в нем автоматический конформизм.

Фроммовская концепция «бегства от свободы», положенная в качестве философского основания для фильма Б. Бертолуччи, изящными «прожилками» встроена в художественную ткань «Конформиста». Фильм соткан из полунамеков, едва уловимых деталей, текучих напластований, прерывающихся мотивов, конфликтующих цветовых «фронтов» — желтого и синего. Эти два цвета, как известно, при наложении дают зеленый, т.е. новое качество. Однако в колористической партитуре фильма зеленого чрезвычайно мало. В то же время сближения, столкновения желтого и синего тщательно прописаны в пластике изображения. Семантика такого цветового решения органично соответствует общему символико-метафорическому вектору кинопроизведения. Точно так и Марчелло, который, несмотря на предпринимаемые действия, лишь мимикрирует, но не восходит в своей трансформации на качественно новую ступень.

Аналогично цветовым светотеневые контрасты привносят в образную фактуру ленты драматическое и смысловое напряжение. «Эффект пещеры», когда узники принимают тень реальности за саму реальность из-за скупости освещения, был предложен профессором Квадри в качестве темы докторской диссертации Клеричи, которую, впрочем, герой не написал. Кроме того, аберрация зрения, возникающая под воздействием внешних факторов и искажающая объективное видение мира, в фильме Б. Бертолуччи воплощена сквозным мотивом слепоты (Витторо, дансинг в клубе незрячих, сон Марчелло).

...Наткнувшись на Лино в ночном Риме, бурлящем антифашистским сопротивлением, Марчелло Клеричи паникует: обвиняет того в убийствах, громогласно указывает на своего слепого приятеля Витторо как на врага-фашиста, — а потом затихает, по-детски устраиваясь на каменных ступенях. Все вернулось на круги своя: беспомощный, слабый, одинокий Марчелло в отсутствии любви и смерти... и без покровительства отца.

### *3.2.2. Интерпретация фильма в контексте постмодернистской теории*

Термин «постмодернизм» экстраполируется на разнообразные социокультурные явления — эпоха (период), мироощущение и специфика мышления, художественное направление, стиль. «Постмодернизм в силу многоликости своих проявлений... является категорией духовной и отражает кризисное состояние человеческого общества конца XX века» [20, с. 22]. Это суждение Е. Зачевского конца 1980-х годов маркирует рубикон между категорическим неприятием и приверженностью новым тенденциям художественной культуры: «массивном вторжении эстетических приемов прошлых веков в произведения наших дней, широком и успешном наступлении массовой культуры через средства информации на большое искусство, эклектизм, получивший положительное содержание, новые виды безжалостной самоправии писателя, постановщика пьесы и кинофильма, живописца и декоратора, иллюзионизм и фрагментизм как норма отношения к действительности» [22, с. 4].

На уровне гуманитарно-философских обобщений эта граница сохраняется и по сей день. Например, выразители так называемого неоконсервативного постмодернизма (Д. Белл, Ф. Джеймисон), с одной стороны, считают единственно возможным выходом из тотального нравственного и социокультурного кризиса поворот к универсальным принципам морали, возрождение трансцендентного измерения существования человека.

С другой стороны, акцентируется мысль о принципиально изменившемся характере эпохи и соответственно об объективной природе всепроникающих трансформаций. Так, С. Аверинцев в статье «Моя ностальгия» (1995) пишет: «В самых различных, самых разнокачественных и самых противоречивых своих аспектах культура (и отчасти жизнь) предшествовавшей эпохи стоит под... императивом значительности... Но сегодня дело обстоит совсем иначе. Значительность вообще, значительность как таковая просто улетучилась из жизни — и стала совершенно непонятной» [1, с. 141].

На бытовом языке «утрата значительности» может означать «опреснение и насмешливость» — эффект, возникший в результате девальвации господствовавших на европейском континенте идеологий (буржуазного консумеризма, советского патриотизма) и гиперинфляции в поточной сфере художественной и внехудожественной информации *{flux total).* На смену пришли плюрализм и глобализация, предельно истончившие грань между макропространством и входящими в него микропространствами. Иными словами, сегодня каждый человек имеет возможность не только снять фильм, опубликовать книгу, записать и растиражировать диск с собственными музыкальными композициями, но в принципе может создавать свою альтернативную реальность, сидя за компьютером. Очевидно, что все эти особенности проникли в современное художественное творчество. «Постмодернизм был первым (и последним) направлением XX в., которое открыто призналось в том, что текст не отображает реальность, а творит новую... вернее... много реальностей, часто вовсе не зависимых друг от друга» [55, с. 223]. При этом постмодернисты не пытаются обновить образный язык. Их главная задача — создать гиперсистему выразительных средств, включающую весь опыт мирового искусства. Один из основополагающих тезисов художников-постмодернистов: «Все возможно в творчестве, но... все уже было» — станет более понятным, если вычленить этапные отрезки развития искусства не с точки зрения смены эпох, а исходя из характера творческого процесса, который определяется пропорциональностью объективной и субъективной реальности, а также приоритетностью во взаимодействии текста (конкретного произведения) и контекста (его социокультурного окружения).

В таком случае мы можем обнаружить три главных фазы: протомодернистскую (самую протяженную — вплоть до начала XIX в.), модернистскую (приблизительно до 40-х годов XX в.) и постмодернистскую (вторая половина XX в.).

| Протомодернистская | Модернистская | Постмодернистская |
|---|---|---|
| **Объективная реальность** // «Я» художника | Объективная реальность // **«Я» художника** | Объективная реальность // «Я» художника // **интерсубъективная реальность** |
| Текст // контекст | **Текст** // **контекст** | Текст // **контекст** |

Черным выделены доминантные позиции. В протомодернистскую фазу материал для творчества (объект рефлексии) художник черпает извне — в сфере объективно соположенных с ним явлений. Его эстетические приемы также довольно жестко регламентированы общепринятыми правилами (канонами). Эстетическая автономность и самодостаточность произведения здесь чрезвычайно высока, ибо контекст составляют аналоги (отсюда пресловутые всепроникающие «большие стили»).

Модернистская фаза демонстрирует отчетливые смещения на обоих уровнях. Здесь художник, прежде всего, стремится передать мир своих душевных переживаний, черпая материал для творчества (объект рефлексии) в глубине авторского «Я». Это, в свою очередь, повышает значимость контекста — соположения с иными довольно многочисленными образно-субъективными картинами мира.

Постмодернистская фаза качественно изменяет ситуацию, так как материалом для художественного творчества (объектом рефлексии) здесь становится искусство («музей» искусства), т.е. вторичная реальность. Такая «культурная опосредованность» формирует интер(меж)субъективное эстетическое пространство — «диалог» художников. А само произведение (текст) возникает из общего художественного контекста и в нем же растворяется. Кроме того, если в протомодернистскую и модернистскую фазу искусство сохраняет миметическую функцию, то, как известно, с постмодернизмом сопряжен крах мимесиса: это искусство об искусстве, а не об объективной или субъективной реальности. Отсюда и подчеркнутая «искусственность», «сделанность», полистилистичность постмодернистских текстов.

В целом можно указать следующие главные векторы общей художественной трансформации в постмодернистской фазе:

1) от повествовательности к травестированию;
2) от композиции к ризоме;
3) от персонажа к интерперсонажу;
4) от автора к гиперавтору;
5) от произведения (текста) к интертексту;
6) от тиражности к серийности;

7) от конфронтации (китч и авангард, высокая и массовая культура) к симбиозу;

8) от анализа к интерпретации;

9) от *cinema* к *screenema.*

Именно эти тенденции обусловили формирование не только постмодернистской эстетики, но и соответственных стилистических приемов в искусстве. К таковым мы относим травестирование, интертекстуализацию, серийность, двукодовость. Для искусствоведения, прежде всего, важно выявление конкретных *механизмов,* с помощью которых эти стилистические приемы реализуются в художественных произведениях. Ниже в таблице мы расположили по возрастающей (от более распространенных до редко встречающихся в киноискусстве) стилистические приемы и способы их реализации.

| Стилистический прием | Механизмы его реализации |
|---|---|
| Травестирование | Цитация, пастиширование, *self-replication* |
| Интертекстуализация | Контекстуальность, ризоматичность, интерперсонаж, гиперавтор |
| Серийность | *Retake, remake,* серия, сериал, геральдическая модель |
| Двукодовость | Симбиоз возвышенного и низменного, авангарда и поп-культуры; симулякративность |

Представленная систематизация открыто условна, ибо в художественной практике происходит взаимоналожение, мутация и постоянная «перекодировка» этих сегментов. Более того, любое упорядочение (классификация, иерархизация) в принципе противоречит постмодернистской идеологии. Но для того чтобы вести научно-корректную искусствоведческую интерпретацию текста (в нашем случае кинематографического), необходимо опираться на единые методические основания. Иными словами, следует выяснить, что определяет стилистическое своеобразие экранного произведения и какими способами это осуществляется. Заметим, что предлагаемый подход отвечает целеполаганию постмодернистских художников, которые настаивают, чтобы их произведения рассматривались не с позиций тематизма и символико-метафорического надтекста («о *чем»),* но с точки зрения фактуры (текстуры) — *«что»:* «увидеть, как текст взрывается и рассеивается в межтекстовом пространстве» (Р. Барт).

Термин «травестирование» происходит от травести (фр. *travesti* — буквально переодевать), что означает: а) амплуа актрисы, исполняю-

щей роли подростков, а также роли, требующие по ходу действия переодевания в мужской костюм; б) вид юмористической поэзии, близкий к пародии. В данном контексте под травестированием мы будем понимать «принцип свободной игры мысли» (Ф. Ницше), «игру со всеми смыслами и ценностями культуры» (Г. Гессе). Травестирование — это не пародирование и не парафразирование какого-либо отдельного классического произведения. Это диссоциация (разъединение) как классических, так и масскультовских образов и объединение их элементов в новые конфигурации. Самый распространенный способ травестирования — цитация. Цитата (от лат. *citatum* — приводить, провозглашать) — дословная выдержка из какого-либо текста. Однако в постмодернистской художественной практике цитация получила широкий спектр модификаций, исходную классификацию которых предложил У. Эко [75, с. 60]:

✓ эксплицитная (точная);

✓ стилистическая (указывает на особенности почерка того или иного автора);

✓ ироническое цитирование «общего места» (хрестоматийных элементов — высказываний персонажей, превратившихся в идиомы; жанровых клише, композиционных канонов и пр.);

✓ возвратная (когда маленький эпизод одного произведения развертывается в самостоятельный сюжет другого);

✓ автоцитация (автор «ссылается» на свои предыдущие тексты);

✓ невольная цитация (неосознанное, но совершенно естественное заимствование образных черт как результат воздействия художественных влияний);

✓ плагиат (осознанное «присвоение» чужих «образных единиц» с расчетом на неведение зрителя).

В постмодернистской художественной практике цитация зачастую утрачивает содержательную функцию и вводится в качестве элемента деконструкции — «взламывания» линеарности повествования.

Пастиширование как способ травестии предполагает специфическую форму пародирования предшествующих художественных текстов. Термин происходит от итальянского *pasticcio* (оперное попурри) и поначалу трактовался как фантазия в пародийной тональности либо автопародия «радикального скептика» (И. Хассан). Наиболее емкое определение пастиша предложил Ф. Джеймисон: «это нейтральная практика подражания ("стилистической мимикрии") без каких-либо скрытых пародийных намерений, с ампутированным сатирическим началом, лишенная смеха и уверенности в том,

что наряду с аномальным языком... все еще существует здоровая норма» [63, с. 131].

Понятие *self-replication* (самоопровержение, самовозражение) в киноведение ввел *A. Thiher* и определил его как «эстетический идеал постмодернизма» — способ, при помощи которого экранный текст обретает смысловую многозначность, плюралистичность и деконструируется. Образная система произведения лишается иерархичности: каждый значимый элемент в ней опровергается, перекодируется. Гэги сосуществуют с трагическими серьезностями, лиризм — с пародийностью, ощущение реальности — с абсурдистской чувствительностью [91].

Существует ряд фильмов, где постмодернистская стилистика выражена исключительно травестированием («Эпоха радио», «Любовь и смерть» В. Аллена, «Страстное желание» Х. Хасли).

Феномен интертекстуальности довольно широко интерпретируется в культурологии. Нередко интертекстуальность отождествляется с мозаикой цитатности, но нам представляется это явление более широким и более сложным. Во-первых, оно частично закладывается автором произведения. Во-вторых, самопроизвольно проступает (как роса) на слагаемых образной системы художественного текста. В-третьих, дополняется перцептивными особенностями зрителя. Все эти факторы придают интертекстуальности эфемерность, субъективность, но главное, *процессуальность*.Она, по сути, возникает и виртуально существует в процессе коммуникации (например, восприятия фильма), а закрепляется лишь в искусствоведческом контекстуальном анализе. Ю. Кристева, которая ввела этот термин в научный обиход, как раз подчеркивает, что интертекстуальность — текстуальная интеракция, происходящая внутри отдельного текста. «Для познающего субъекта интертекстуальность — это признак того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [23, с. 225]. Каноническая формулировка понятия «интертекстуальность» принадлежит Р. Барту: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры... Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем» [23, с. 226].

Напомним, что нас интересует интертекстуализация как стилистический прием создания художественной ткани кинопроизведения. При этом (на первый взгляд, парадоксально!) в числе механизмов реализации интертекстуализации мы не называем цитацию (см. таблицу), считая ее расхожим способом травестирования. Другое

дело, что интертекстуализация, как более сложный стилистический прием «произрастает» на базе «простейшего» — травестирования («Имя: Кармен» Ж.Л. Годара, «Мертвец» Д. Джармуша). Механизмы же художественно-условной интертекстуализации гораздо значительнее и «утонченнее» в своем функционировании.

Контекстуальность — важнейший способ продуцирования эффекта интертекстуальности, так как размывает границы произведения (текста). Мало того, контекстуальное окружение становится той голососферой, которая, собственно, превращает постмодернистский текст в «прозрачную» художественную инстанцию, наполняя ее новыми звучаниями. Изменение контекста неизбежно ведет к изменению текста. «Более невозможно остановить в искусстве (и в реальности) процесс декомпозиции текстов и контекстов: в конфликте между ними возникает еще неясный... образ лабиринта современности», — пишет польский исследователь кино Т. Мичка. И далее указывает на то, что значения в постмодернистских фильмах формируются исключительно *«около»* фабулы, героя и содержания отдельных кадров [88, с. 120].

Подобного рода «около», «между» (интер) сказывается на характере сюжетосложення и композиции фильма, нарративная структура которого «размягчается», становится прерывистой, децентрованной, «ускользающей», т.е. стремится к ризоматичности. Термин-метафору «ризома» ввели Ж. Делез и Ф. Гваттари для определения «беспорядочного развития множественности» [49, с. 14]. По их мнению, ризома не подчиняется никакой структурной модели. Она открыта, подвижна, восприимчива к изменениям. Она «не начинается и не завершается. Она всегда в середине, между вещей, межбытие, интермеццо» [63, с. 30]. Ж. Делез и Ф. Гваттари образ ризомы соотносят с хмелем. Но это справедливо для любых «стелющихся» по поверхности растений, у которых невозможно выделить центр и периферию, точка роста может возникнуть на любом изгибе, а направления развития гарантированы на все 360°. По сути, ризоматичность воплощает сетевой принцип распространения, главенствующий в современном мире (сеть гостиниц, сеть магазинов, сеть закусочных, Интернет). Однако в киноискусстве открытое проявление ризоматичности встречается чрезвычайно редко, поскольку фильм есть все-таки завершенный, «ставший» текст, который не только начинается и заканчивается, но и смонтирован в незыблемой последовательности. Другое дело телевидение, где ризоматичность проявляется в феномене вешания.

В постмодернистском искусстве на смену герою (воплощению индивидуальности, обладающей «каким-либо гражданским статусом

и сложной социальной и психологической историей») приходят персонажи, являющиеся олицетворением идеи [23, с. 232]. Важным становится не то, «кто» же он, а то, «как» он функционально закреплен в ризоматическом пространстве художественного текста. Это новое качество описывается термином «интерперсонаж», феномен которого «значительно более полезен для анализа, чем предыдущее мифическое понимание индивидуальности характера,.. персонаж "расщепляется" на множество контрастных знаков» [43, с. 229]. Все иные действующие лица так или иначе (пластически, аудиально, семантически и пр.) с ним идентифицируются, в нем «отражаются» и наоборот. Именно такого рода сеть взаимосвязей (интер) становится приоритетной, ибо способствует возникновению панорамной образности. Интерперсонаж удален с первого плана, т.е *функционально* перестает быть центром повествовательной структуры, хотя формально может сохранять статус протагониста. Подобное смещение (расслоение) английская исследовательница К. Брук-Роуз называет «растворением характера», или «дефокализацией» [23, с. 229].

Кризис личностного начала как детонатор тотального «рассеивания» — повествовательной структуры, персонажа — естественно, обнаруживает себя в проблеме автора. Тезис о «смерти автора» (Р. Барт) в художественном творчестве трактуется как уничтожение дистанции, противопоставления «автор—герой» и «автор—зритель». Иными словами, пресловутая «деконструкция» фигуры автора на самом деле сопряжена с изменением его статуса. С одной стороны, он уравнивается в правах с персонажем (вернее интерперсонажем), т.е. рассматривается с *функциональной* точки зрения как субъект, осуществляющий «процесс ограничения, исключения и выбора» (М. Фуко) из гигантского «полотна»-искусства, что в свою очередь уравнивает его и со зрителем — таким же интерпретатором.

С другой стороны, очевидна многократно возросшая степень теоретической рефлексии постмодернистских авторов. Речь идет о том, что их тексты синтезируют собственно художественный и искусствоведческий материал: создаваемые образы тут же по ходу «комментируются», толкуются, поясняются («Книги Просперо», «Ад Данте» П. Гринуэя). Этот принцип совмещения художественного и научного (искусствоведческого) метода может применяться всерьез (отсылки к архетипам культуры, знакообразам, мироощущению и фактографии той или иной эпохи), а может травестироваться с помощью «фальшивых документов».

Все эти новообретенные свойства (автор-интерпретатор, автор-искусствовед) превратили *образ автора* в гиперавтора. Одна-

ко такая художественная уловка не аннулировала авторской сути создателя произведения (текста). Крупнейшие кинорежиссеры-постмодернисты (П. Альмодовар, П. Гринуэй, Д. Джармуш, Вонг Кар-Вай, Ларс фон Триер и др.) в своих фильмах демонстрируют отчетливый авторский почерк.

Третий по нашей таблице стилистический прием постмодернистского искусства — серийность, т.е. повторяемость. Повторяемость предполагает воспроизведение, тиражирование, вариативность. В искусстве эти явления совершенно не новы. Так, вариационная форма канонически закреплена в музыке. Весьма распространена внутрижанровая серийность в изобразительном искусстве (например, образы Мадонны у разных авторов или автопортреты Рембрандта, Дюрера и др.) и литературе (Одиссея). История театрального искусства — это бесконечная цепь инновационных повторений (постановка одних и тех же пьес в разные исторические периоды разными режиссерами). Воспроизведение художественных оригиналов, т.е. создание авторских репродукций также всегда входило в сферу творческой деятельности. С возникновением системы техногенных искусств копирование произведений приобрело массовый характер тиражирования. Однако лишь в постмодернистском искусстве серийность приобрела статус полноценного *художественного приема* — нетождественной повторяемости, т.е. привнесения обновляющих элементов при сохранении той или иной константы.

У. Эко в статье «Инновация и повторение» определяет четыре типа повторения — *retake* (повторная съемка), *remake* (переделка), серия и сага [75]. Приняв за основу его классификацию, позволим себе некоторые уточнения.

*Retake* — способ реализации серийности, при котором в качестве константы выступает персонаж, «законсервированный» во времени. При этом характер сюжетосложения и другие действующие лица могут обновляться в широком спектре вариативности: от примитивного («Кошмар на улице Вязов», «Терминатор» и пр.) до высокохудожественного (Чаплиниада, фильмы Ф. Ланга о докторе Мабузе). *Retake,* опираясь на принцип «продолжение следует», тем не менее не предполагает бесконечного воспроизведения похождений героя. Как правило, это довольно ограниченный в количественном отношении набор повторений.

*Remake* — способ реализации серийности, при котором в качестве константы выступает сюжет. В таком случае авторы стремятся заново рассказать историю (как правило, известную): «Носферату — симфония ужаса» Ф. Мурнау // «Носферату — вампир» В. Херцога // «Дракула» Ф. Копполы.

Серия — способ серийности, приближенный к *Retake.* Но здесь в качестве константы выступают не только протагонисты, но и нарративная модель. Обновляется же сюжет, что позволяет приобрести автономность каждому фильму («Коломбо», «Агент 007»). Кроме того, серия в отличие от *Retake* потенциално бесконечна. Фильмы, составляющие серию, можно смотреть в произвольном порядке — они фабульно завершены и подчинены радиальному порядку развития (множество лучей, исходящих из одной точки).

Сериал в отличие от серии рассчитан на композиционную цельность. Претендуя на рассказывание мегаистории, сериал предполагает более строгую последовательность в ее изложении и конструируется в единой драматургической парадигме: первые серии сопряжены с завязкой, дальнейшие — с развитием и пр. («Идиот» В. Бортко). Герои сериала взрослеют, стареют. Его просмотр «привязывает» зрителя к экрану своим линеарно-хронологическим способом развертывания.

Четыре приведенных способа организации серийности, прежде всего, характеризуют алгоритм рядоположения. Однако в искусстве существует прием серийности не только повторяющегося развития «вдоль» *(sequel),* но и «вглубь» (возведение в степень, геральдическая модель). «Геральдическая конструкция отмечена повышенным градусом структурного сходства обрамляющего и инкорпорированного текстов» [80, с. 71]. Один из классических примеров подобного рода серийности — «Гамлет» Шекспира, когда персонажи-актеры разыгрывают сцену убийства короля, повторяя ту же ситуацию, в которую включены персонажи-зрители. В визуальных искусствах эффект геральдической модели возникает за счет введения в композицию отражательных поверхностей (зеркал, стекла и пр.). В киноискусстве спектр подобных возможностей много шире, так как может реализовываться на сюжетном, визуальном, аудиопластическом и других уровнях. Их можно условно систематизировать также по четырем группам:

а) простейшая геральдическая модель (элементарное удвоение — *«Blow up»* М. Антониони, «Чунгхннкский экспресс» Вонг Кар-Вая);

б) цитатная геральдическая модель (построение отдельных мизансцен как повторение живописного полотна, включенного в этот же либо монтажно соположенный кадр — «Повар, вор, его жена и ее любовник» П. Гринуэя, «Барьер» Х. Христова);

в) композиционная геральдическая модель (построение кинопроизведения по принципу фильм в фильме — «$8^1/_2$» Ф. Феллини, «Имя: Кармен» Ж.Л. Годара);

г) художественно-технологическая геральдическая модель (построение серии кадров по принципу экран в экране — «Гороскоп Иисуса Христа» М. Янчо, «Книги Просперо» П. Гринуэя).

Двукодовость — важнейший, но редко встречающийся в киноискусстве постмодернистский стилистический прием. Принцип двойного кодирования выделил Ч. Дженкс в связи с особенностями современной архитектуры. В широком смысле двукодовость предполагает одновременное сосуществование в одном произведении двух текстуальных миров (двух образных языков). При этом речь идет не о примитивном их перемешивании, а об их «отдельной экзистенции на различных уровнях» [90, с. 461]. Подобная двуслойность рассчитана, прежде всего, на расширение коммуникации со зрителем: один уровень предназначен для «прочтения» высоколобым интеллектуалом («энциклопедистом» по определению У. Эко), другой — для неискушенного высоким искусством потребителя.

В узком плане двукодовость реализуется посредством сращивания возвышенного и низменного, авангарда и китча. Эстетизация безобразного размывает отличительные признаки последнего. «Возвышенное замещается удивительным, трагическое — парадоксальным» [34, с. 329]. С формальной точки зрения ярким проявлением двукодовости, по мнению Ф. Джеймисона, служит технологическая перфекция современного экранного искусства. Так называемые спецэффекты являются, с одной стороны, высшим результатом научно-технического творчества. С другой — банальным аттракционом для массовой публики [90, с. 459]. Что касается симбиоза авангардистских устремлений и китча, то этот процесс предполагает камуфляж. В качестве яркой («кричащей») внешней оболочки используется китч с его ставкой на реакцию зрителя. А в качестве скрытого, «завернутого» преподносятся нетривиальные (разрушаюшие стереотипы) или травестийные ходы (фильмы Д. Линча, К. Тарантино, П. Альмодовара). Отсюда и настойчивое акцентирование аффективных сторон чувственности в кинематографе последних десятилетий.

В широком плане двукодовость кинопроизведений реализует себя в эффекте симулякративности. В самом общем плане «*simulacra* означает доминирование знаков над предметом» [87, с. 13]. Термином «симулакрум» оперировал еще Платон в значении «копия копии». «Генетически связанный в классической эстетике с теорией мимесиса, он означал подобие действительности как результат подражания ей, был одним из слабых синонимов художественного образа. Новое время внесло в его интерпретацию ряд оттенков, связанных с игрой, подменой действительности, — обман-

ки, ложные окна... и ряд других эстетических инноваций Просвещения, романтизма обозначили семантический дрейф в сторону симуляции, имитации и подмены реальности. Новая, современная жизнь концепта началась в 80-е годы XX в. в контексте эстетики постмодернизма» [34, с. 56-57] и, прежде всего, связывается с именем французского философа Бодрийяра. Наиболее емкое, на наш взгляд, толкование «симулякрума» как точной копии никогда не существовавшего оригинала, предложил американский философ Ф. Джеймисон [63; 131]. По определению Н. Маньковской, симулякр — это муляж, эрзац действительности, пустая форма — «видимость, вытеснившая из эстетики художественный образ и занявшая его место», ироническая «копия тени» [34, с. 57].

Однако при проекции феномена симулякра на конкретную творческую практику в области современного кинематографа ясность приведенных выше терминологических толкований утрачивает свою очевидность. Так, в разряд симулякров попадают смоделированные с помощью различных технологий персонажи-игрушки (Кинг-Конг и пр.), дигитально анимированные «звезды» (Монро и пр.).

Нам же представляется более важным *эффект симулякративности*, возникающий только в процессе непосредственной коммуникации зрителя (пользователя) с «копией тени» и вызывающий у зрителя (пользователя) конкретные реальные ощущения (слуховые, вкусовые, тактильные и пр.). В этом смысле *жевание chewing gum* со вкусом земляники тождественно *перемещению* в киберпространстве, но не *просмотру* фильма. Что же касается собственно внутрихудожественного пространства кинопроизведения, то здесь симулякративность может присутствовать как элемент художественной условности или как выражение образного концепта — «ничто не есть только то, за что себя выдает».

В современном киноведении анализ постмодернистских экранных текстов сопряжен с главной трудностью: отсутствием методики, а также — критериев отбора фильмов. В силу этого на основании одного-двух признаков (преимущественно нарушение линеарности повествования, или цитация, или пастиширование) постмодернистскими объявляются многие картины, снятые в 1970-2000-е годы. Так, *A. Thiher* зачисляет в постмодернисты И. Бергмана, Б. Бертолуччи, Ж.Л. Годара, Ф. Феллини, М. Антониони [91]. Т. Мичка добавляет в этот список имена П. Гринуэя, Д. Линча, 3. Рыбчиньского, Т. Стоппарда и др. [88]. Мы же склонны разделить точку зрения польской исследовательницы Т. Рутковской: «Самой сложной проблемой остается отбор наиболее выразитель-

ных примеров» [90, с. 462]. В силу того, что кино не является порождением эпохи постмодернизма (как телевидение и *Digital Art),* оно лишь способно более или менее удачно мимикрировать в соответствии с новыми кондициями. Поэтому фильмов, снятых с применением всей обозначенной нами совокупности художественных приемов, чрезвычайно мало.

Итак, приступая к рассмотрению кинопроизведения в контексте постмодернистской теории, ставим своей целью выявление основных механизмов реализации главных стилистических приемов (травестирования, интертекстуализации, серийности, двукодовости) в сюжетосложении, композиции, аудиовизуальной образности фильма. Также оставляем традиционную для любого вида анализа задачу моделирования образа-структуры фильма для демонстрации принципов организации и характера внутренних взаимосвязей его образного строя.

#### *3.2.2.1. «Blow up» (1967, реж. М. Антониони)*

Этот шедевр итальянского мастера никогда не относили к постмодернистским произведениям. Однако, на наш взгляд, *«Blow up»* является гениальным художественным предсказанием основных тенденций новейшего времени. Ведущие постструктуралисты (Р. Барт, М. Фуко и др.) еще только формулировали опорные концепты философии постмодернизма, а М. Антониони уже создал фильм, вся образная ткань которого пропитана «постмодернистской чувствительностью».

Главный герой — фотограф — случайно снимает в парке влюбленную пару. Заинтригованный волнением сфотографированной незнакомки, которая настойчиво требовала негатив, герой, максимально увеличив кадры, обнаруживает следы преступления. В подтверждение своей догадки он находит в вечернем парке тело убитого мужчины — партнера девушки по утренней прогулке. А возвратившись домой, обнаруживает, что негатив и все снимки бесследно исчезли из лаборатории. После блуждания по ночным клубам герой снова направляется к месту происшествия, однако не обнаруживает никаких примет случившегося.

Подобная фабула могла стать основой для детектива. Но М. Антониони виртуозно стравестировал популярный жанр так, что тот превратился в философскую драму: вместо обязательной для детектива развязки-разгадки зрителю предложена сложная система приближений и отдалений от истины. Главный механизм травестирования здесь — *self-replication.* Сложная сеть взаимоопровержений опоясывает как макро-, так и микроуровни картины. Более того,

эффект *self-replication* неразрывно связан с феноменом серийности. Так, центральная часть фильма — увеличение снятых в парке фотографий — демонстрирует нетождественную повторяемость: три первоначальных снимка множатся до 15. В процессе тиражирования из общей композиции исходных кадров герой выбирает отдельные детали и увеличивает их. В результате на экране в своей монтажной первооснове появляется фотофильм, суть которого концентрируется не в каждом отдельном кадре, но на периферии — границах их чередования. Это дает возможность герою «вычитать» из одной и той же ситуации прямо противоположные значения. Сначала внезапное открытие фотографа сродни катарсису: «Там кого-то хотели убить... Я ему жизнь спас...». А между тем фотосюжет продолжает «себя проявлять», корректируя первое впечатление. Неожиданно герой обнаруживает новые черты таинственного образа. И, чтобы уточнить их, фотографирует... свой собственный снимок. Посредством такой цитатной геральдической модели раскрывается трагическая суть происшествия в парке — запланированному убийству никто не помешал. Таким образом, цепь генеральных самоопровержений лежит в основе сюжета *«Blow up»:* свидание влюбленных в парке оказывается спланированным убийством, которое не удалось ни предотвратить, как поначалу казалось, ни даже идентифицировать. Но не толь» ко общий характер драматургии, но вся образная система фильма зиждется на инновационной повторяемости (серийности).

Например, все герои (за исключением фотографа) вводятся в фильм дважды. Однако каждый раз они интегрируются в новый контекст, что, в свою очередь, удваивает смысл отдельных эпизодов. Дважды разворачивается сцена с незнакомкой: в парке и в ателье. Дважды фотограф наведывается в мастерскую художника Билла и антикварную лавку, дважды ведет разговор с издателем Роном, дважды сталкивается с клоунской группой. Наконец, в фильме есть забавная парочка — две неразлучные девушки настойчиво добиваются участия в фотопробах.

Мотив удвоения зашифрован также на математическом уровне. Дважды М. Антониони обращает внимание зрителя на номер дома фотографа — 39 ( «3» возведено в *квадрат).* В свою очередь, знакообраз квадрата варьируется в многочисленных «клетчатых» деталях и строгих формах. Фотография, кадр, нетуристический лондонский маршрут с кубами домов, равномерно «перфорированных» окнами, теннисный корт, клетчатая блузка незнакомки рифмуются с геометрически точной ассоциацией.

Сквозь серийность, как подчеркивалось выше, постоянно просвечивает *self-replication.* Опровергаемость, «неустойчивость»

образного целого свойственна главным и второстепенным ко
нентам. В фильме каждая деталь значима, и каждая деталь демо
сгрирует оборачиваемость на 180°.

...Серым утром распахиваются ворота ночлежки, освобождая компанию бомжей. Взгляд камеры притянут к молодому блондину который стремительно сворачивает в подворотню, садится за руль роскошного роллс-ройса и подкатывает к типичному английскому дому под номером 39. «Помятый», с всклокоченными волосами, «бомж» оказывается симпатичным и весьма состоятельным хозяином фотоателье. Характерна в этом смысле также связь между эпизодами в антикварной лавке. При первом посещении фотограф принимает за владельца магазина ворчливого старика. Во время второго его прихода выясняется, что распоряжается тут меланхоличная девушка. Во время первого посещения лавки фотограф ищет живописный пейзаж (причем старик утверждал, что такой картины нет, одновременно с тем, как фотограф снимал с полки искомое полотно). Во время второго покупает «антикварный» предмет — металлический пропеллер — элемент современной машинерии.

Серия бесконечных опровержений является смысловой тканью фильма и одновременно становится эквивалентом псевдореальиости, где легко замещаются негатив и позитив, истина и фальшивка. В таком случае способно ли искусство отражать объективный характер бытия, или творческий процесс — это лишь субъективная интерпретация внешних событий? И где та мера авторского контроля над материалом, которая бы позволила укротить неизбежный конфликт между объективным и субъективным.

«Пока я пишу картины, они кажутся мне просто цветовым хаосом, но с течением времени в них вдруг что-то начинает проступать... Картина проявляет себя сама», — утверждает художник-абстракционист Билл, приятель фотографа. Его краткий монолог может служить своеобразным эпиграфом к сюжету *«Blow up»*. Свое художественное исследование данной проблемы М. Антониони не случайно предпринимает через фотографа, творческая деятельность которого опосредована техническим инструментом. Аппарат (точнее, объектив) предназначен способствовать высокой точности отражаемой реальности, т.е. создавать достоверные ее копии. Фотограф уверен, что снимает идиллическую сцену в парке. В момент фотографирования — *собственно творчества* — он фиксирует на пленку влюбленную пару. Однако *в процессе интерпретации* («расщепления» и новой сборки кадров), герой открывает сущность сцены и третьего ее участника (убийцу),

который прячется в кустах. Именно на стадии анализа фотоснимков фотограф испытывает истинное творческое возбуждение.

Идея самодостаточности искусства — «произведение само себя проявляет» — косвенно адресует к интертекстуализации, которая в фильме *«Blow up»* реализует себя через контекстуальность и интерперсонаж.

Контекстуальная трансформация (ситуации, предмета) в фильме находит как серьезное, так и юмористическое воплощение. Сцену свидания в парке фотограф снимает с двух точек, разделенных границей в виде частокола. Из дальнейшего развития сюжета очевидно, что когда фотографирование ведется «изнутри» (фотограф и снимаемая им пара находятся как бы на одной площадке), значение события позитивное. Как только фотограф перескакивает забор, ведя съемку «извне», так суть «свидания» амбивалентно изменяется.

Другой пример — с юмористической окраской. Фотограф приходит в клуб, где выступает рок-группа. Войдя в экстатическое состояние, молодые музыканты начинают крушить аппаратуру и собственные инструменты, вбрасывая обломки в толпу слушателей. Заразившись общим настроением поклонников группы, фотограф отчаянно сражается за гриф гитары и, завладев этим «сокровищем», вырывается на улицу. Остановившись и «поостыв», герой выбрасывает обломок и спокойно удаляется. Кто-то из прохожих поднимает гриф, разглядывает его и также откидывает в сторону. Так, сверхценная в рамках клубного зала вещь мгновенно обесценивается вне заданного помещения.

В обоих примерах выход за первоначально установленные рамки аналогичен расширению контекста: изменение последнего прямо воздействует на смысловой (и аксиологический) статус объекта.

Главный герой *«Blow up»* — фотограф — является интерперсонажем. Прямо или косвешю, формально или по сути он спроецирован на все окружение. Особенно ярко это представлено на примере таинственного трио из парка. Наиболее очевидно взаимоотождествление фотографа и незнакомки, так как этот процесс обретает в фильме пластическую драматургию. В первой сцене М. Антониони обозначает однородность деталей в их одежде: клетчатые рубашки, одинаковые черные ремни на поясе, общий светлый тон вертикали ног (у фотографа белые джинсы), черная обувь и даже совпадение колорита по диагонали (пиджак фотографа / юбка незнакомки). Во втором эпизоде встречи героев в фотоателье, когда конфликт обретает более мягкую форму и трансформируется во взаимопритяжение, их подобие усиливается пластикой освободившихся из сорочек тел.





Пластическое крещендо идентификации персонажей

Интерфункция главного персонажа также очевидна и в отношении мужчин-участников «идиллической» сцены. В конце фильма фотограф направляется в ночной парк и в соответствии со снимком (копией) находит там труп убитого мужчины, В темном пространстве силуэт фотографа выглядит белым пятном, так же как и убитый человек. Чередование крупных планов их запрокинутых к небу лиц с широко открытыми глазами и оцепеневшими взглядами отождествляет фотографа с жертвой рокового свидания. Третий участник этой интриги — убийца — также «наслаивается» на фотографа, ко-

торый вооружен фотокамерой, словно пистолетом, и, как охотник, прячется за стволами деревьев, нацеливая объектив на пару «влюбленных». Семантическое совпадение фотографа и убийцы получает в фильме косвенное визуальное подтверждение. Некий мужчина с внешними приметами фотографа (светлые волосы, голубая рубашка, черный пиджак) выследил главного героя, когда тот вел переговоры с издателем в кафе. «Это твой знакомый?» — задает Рон (издатель) риторический вопрос. В контексте мизансцены он касается обоих: и фотографа, и странного незнакомца, который стремительно исчезает за поворотом улицы.

Следует подчеркнуть, что в сценарии у главного героя есть имя Том, но в фильме режиссер отказался даже от этого слабого штриха индивидуализации протагониста. Несмотря на постоянное присутствие на экране, герой так и останется просто известным фотографом: никакие иные сведения о его персоне не нужны.

Архитектоника *«Blow up»* опирается на принцип триединства: обособление, кристаллизация и растворение, что определяет смысловую и драматургическую природу фильма. Параллельно все отчетливее дает о себе знать эффект симулякративности.

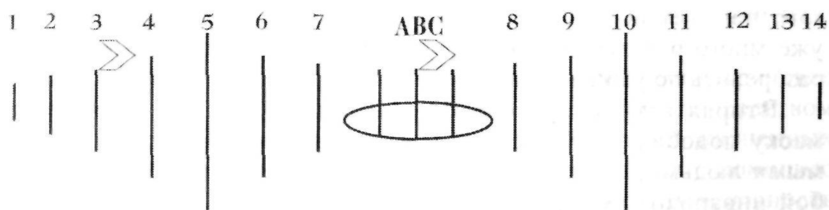
...Пара влюбленных едва различима в глубинной панораме парка. Заметив фотографа, женщина стремительно отдаляется от своего партнера, приближаясь и персонифицируясь на средних и крупных планах. Незнакомка требует негатив, но, не достигнув цели, направляется назад в глубину парка и снова сливается с пейзажем. Этот мотив находит свое абсолютное завершение в финальном кадре киноленты, когда уже и главный герой превращается в расплывчатую, почти незаметную точку на зеленом поле парковой лужайки. Фотограф становится «ничем», равно как фотоперсонаж с пистолетом в руке, убитый мужчина, тело которого «растворилось» в сером утреннем воздухе, незнакомка, исчезнувшая в вечерней уличной толпе, да и само «фотооткрытие».

Круговая траектория движения свойственна не только отдельным сценам, но всему фильму: от *blow up* к *close up,* от увеличения к уменьшению и полному исчезновению. Кпнопроизведение построено так, что кульминация (процесс фотоувеличения снимков) рассекает фильм на две крупные части. В первой — постепенное развертывание, кристаллизация, дешифровка событий и смыслов. Во второй — их «свертывание». Смысловые и фабульные узлы, размещенные по обеим сторонам «границы», взаимоотражаются, перекликаются. В начале фильма абстрактная живопись Билла противоречит документально-достоверной природе фотографического искусства

главного персонажа. В конце единственное уцелевшее фото, по словам жены художника, выглядит как картина Билла. «Я — фотограф!» — гордо заявляет герой при первом столкновении с незнакомкой в парке. «Я, я... фотограф», — растерянно повторяет он же издателю Рону в одном из заключительных эпизодов.

Подобная игра метаморфоз, усиленная бесконечной цепочкой опровержений, создает квазиреальный образ мира, где все предстает словно в кавычках: «влюбленная пара», «убийство», «двойняшки». Незнакомка из парка неожиданно вызывает интерес у фотографа как модель, хотя категорически этому противостоит. Наоборот, две угловатые девушки жаждут позировать перед объективом. Первый раз фотограф отсылает их прочь до обеда. После обеда (в центральной части фильма) сцена с «двойняшками» приобретает открытое эротическое содержание, а фотопроба снова откладывается. К слову, католическая цензура требовала удалить этот эпизод, однако М. Антониони настоял на сохранении «веселой и смешной сцены». Дело в том, что сюжетные отступления с «двойняшками» играют в фильме роль цезуры — своеобразной паузы перед эмоциональным и смысловым витком. Они предшествуют парковой «идиллии» в начале картины, так же как в другой ее части, срывая бумажный занавес, «предсказывают» крах иллюзии фотографа.

Итак, образ-структура *«Blow up»* подсказана самим фильмом и напоминает лопасть пропеллера:




**1** — ночлежка
**2** — фотостудия
**3** — мастерская Билла
**4** — антикварная лавка
**5** — парк
**6** — антикварная лавка
**7** — кафе

(овал) — фотостудия
**A** — незнакомка
**B** — фотоувеличение
**C** — фотоувеличение-2

**8** — парк
**9** — мастерская Билла
**10** — фотостудия
**11** — клуб
**12** — «ночлежка»
**13** — парк
**14** — теннисный корт

(знак) — «двойняшки»

В вводной и заключительной части фильма фотограф настойчиво сопоставляется с группой мимов. Они резко контрастируют с натуральностью окружения, рельефно выделяясь броским гримом, экспрессивной пластикой. В экспозиции фильма эта шумная компания бегает по улицам Лондона, имитируя сбор пожертвований (1). В эпилоге — с увлечением играет в теннис (в бадминтон?) без ракеток и мяча (14). Фотограф, наоборот, максимально отождествляется с реальностью, которую снимает. То переодевается нищим, чтобы проникнуть на дно жизни (1), то выглядит сексуальным партнером модели во время условно-эротической сцены фотографирования в студии (2). Тем не менее попытка противопоставления фотографа группе мимов терпит крах — в финале все и вся обнажается в симулякративном мерцании. Содержание событий и явлений определяется контекстом, выход за пределы которого воздействует на их сущность, преобразуя процесс идентификации в имитацию. В этом смысле показательны все без исключения сцены фотографирования. В студии герой создает гламурные репродукции (2), не тождественные реальности. На натуре (парк, ночлежка) реальность также неуловимо «подменяется» художественными копиями, не эквивалентными оригиналу.

По аналогии можно провести общий знаменатель между эпизодами с участием издателя Рона. В кафе (7) фотограф показывает Рону серию натурных снимков из ночлежки и парка для будущего альбома. Но эти фотографии уже, по сути, симулякры — копии того, чего нет, ибо зафиксированные на пленку смальты реальности уже много раз сложились в другую мозаику (бомжи из ночлежки разбрелись по улицам; идиллическая сцена «рассыпалась»).

Вторая встреча фотографа с Роном (12) сбрасывает даже маску подобия реальности. Некая квартира наполнена незнакомыми людьми, обкурившимися марихуаной(?), представляет собой инвариант ночлежки. Полувменяемый Рон никак не может понять суть притязаний фотографа. Манекенщица, с которой фотограф работал утром в ателье и которая срочно собиралась уехать в Париж, также оказывается в этой компании, заявляя, что она «уже в Париже». Именно из этой опустевшей квартиры *проснувшийся* на рассвете фотограф снова отправляется в парк, где намеревается сфотографировать обнаруженный ранее (8) труп мужчины и не находит никаких следов былого (13).

Апофеозом симулякративности служит заключительная сцена фильма (14). Группа мимов изображает игру в теннис (или бадминтон?). Сама неопределенность игры (теннис или бадминтон) в корне заостряет проблему идентификации.

...Юноша и девушка занимают позиции на площадке, остальные, находясь за панцирной сеткой ограждения, отождествляют себя с болельщиками. На отдалении к ним присоединяется фотограф — сначала как пассивный наблюдатель за пластическим мастерством артистов, затем — как участник представления. Точно также последовательно в процесс игры втягивается и пластикозвуковая энергия кино. Первый «сет» — чистая репродукция «игры» в теннис. Пара на корте имитирует удары несуществующими ракетками по несуществующему мячу, а «мимы-публика» поворотом головы сопровождают его «перелеты».

В условно втором «сете» уже подключается кинокамера, тревеллингуя по траектории движущегося мяча, в том числе и когда тот якобы перелетает за ограждение корта.

Третий «сет» начинается вбрасыванием несуществующего мяча на площадку. Фотограф, включившись в пластический этюд мимов, подбирает воображаемый мячик (ничто) на газоне, слегка подкидывая его на ладони (словно пробует наощупь), и с размахом отправляет в закадровое пространство (на площадку), опуская взгляд по линии его снижения. И тут возникает отчетливый характерный звук попеременных ударов мяча о ракетку: *«видимое»* усилилось слышимым. Но если видимое, «репрезентированное» в первых двух «сетах», было явно иллюзорным, «закавыченным», то абстракция слышимого в третьем «сете» оказалась... абсолютно достоверной. Подобное разъятие (демонтаж) аудиовизуальной природы кинообразности подчеркивает искусственность (сконструированность) даже такого жизнеподобного искусства, как экранное.

В своем кинопроизведении М. Антониони продемонстрировал противоположные способы маскировки реальности посредством художественного творчества: фотография (фиксация жизненных проявлений в форме их естественного осуществления с помощью специально предназначенного аппарата) и абсолютная условность пантомимы с ее неадекватностью реальности и полным отсутствием каких-либо техногенных вспомогательных механизмов. Но как выясняется и то, и другое — способ передать лишь смутное ощущение невидимого.

«*Blow up*» — выразительный художественный вариант бессмысленного стремления перейти за линию горизонта. Бесконечный путь преодоления антонимической многослойности реальности в конце концов является процессом обнаружения пустоты-правды — бесчисленных копий ускользающего оригинала. «В мире, представленном в фильме Антониони, существенную роль играют явления, не воспринимаемые органами чувств непосред-

ственно и сами по себе остающиеся невидимыми. Они проявляют себя косвенным образом с помощью отпечатков. Их дешифровка оказывается возможной только с привлечением весьма абстрактных концепций, не выводимых непосредственно из повседневного опыта» [19, с. 131].

Тотальная симулякративность (ничто не есть то, за что себя выдает) и идея полной автономии художественного текста (картина проявляет себя сама) косвенно подтверждают знаменитый бартовский тезис о «смерти автора». Но это лишь инверсивный кульбит, ибо философ опубликует свой концепт спустя два года после премьеры *«Blow up»*. Тем не менее, предчувствие «растворения» автора (равно как «растворения» персонажа) также улавливается в шедевре итальянского режиссера. Тут еще рано говорить о гиперавторе. Однако и драматургическая парадигма, и функциональная роль главного героя — автора фотоснимков — подталкивают к подобному ощущению. Но главное все же — это опора М. Антониони как создателя фильма на рассказ литературного «деконструктивиста» Х. Кортасара. В творческой практике итальянского режиссера интерпретация литературных произведений — явление исключительное (он — автор сюжетов и сценариев подавляющего большинства своих картин). Единственное, что исключением не стало, — эта адресованность фильма «высоколобому» зрителю. Кодировки для массового «потребления» (приближенность к детективному жанру, эротизм отдельных сцен) слишком утонченны и изящны для аттракционных элементов.

### *3.2.2.2. **«Имя:** Кармен» **(1983,** реж. Ж.Л. Годар)*

Базовыми стилеобразующими приемами в фильме «Имя: Кармен» служат травестирование, интертекстуализация, серийность. Данный экранный текст — редчайший в киноискусстве пример ризоматического моделирования художественной сферы. В силу этого пересказ его содержания сводится лишь к констатации опорных элементов «сюжетоплетения», которые служат не фабульным каркасом, а точками мощной бифуркации, «распыляя» в безграничье образное пространство кинопроизведения.

Итак, племянница Годара по имени Кармен собирается с друзьями снимать то ли документальный, то ли игровой фильм и ищет поддержки у своего дядюшки — знаменитого кинорежиссера (Годар «играет» себя сам), который находится в лечебнице. Племянница с друзьями на это время занимает его пустующий на побережье дом. Процесс создания «задуманного» героиней фильма «расслаивается» по геральдическому композиционному принципу: «дядюшка» Годар

режиссирует фильм о преступниках, маскирующихся под «людей с киноаппаратом». Учиненный ими разбой под видом съемок гангстерского фильма снимает другая группа, которая также внезапно заменяет фнльмическое снаряжение на оружие и начинает стрельбу. Эта серия «фильмов в фильме» раскладывается по многочисленным линиям ускользания, каждая из которых отсылает к разнообразным аллюзиям, кинематографическим и общекультурным ассоциациям.

При этом генеральный композиционный принцип «Имя: Кармен» — «вертикальное» соположение (смысловое — не буквальное! — разделение по вертикали) собственно фильмического материала и репетиции струнного квартета. Чередование первого, как игры в импровизацию, и второго, как игры по нотам, носит отчетливо травестийный характер. С одной стороны, здесь классика (репетируется концерт Бетховена) «комментирует» постмодернистский фейерверк экранной образности — «не надо уменьшать звук», «не надо так быстро», «начнем с первой фразы, основанной на гармония», «акцентируй», «протяжно», «внимательнее» и т.п. С другой — исполнительское мастерство и в кино, и в музыке — есть в той или иной мере, интерпретация исходного текста. С третьей — результатом *соединения* (монтажа) собственно фильмического и «репетиционного» материала является *расщепление* того и другого. Подобный механизм пастиша «взбивает» также коктейль из популярных жанровых клише: гангстерского фильма и мелодрамы, детектива и «фильма правосудия».

Введение в фильм самого себя — режиссера Годара — в качестве довольно беспомощного персонажа — режиссера Годара — пастиширует художественное творчество в его сути. Любой сюжетный поворот, диалог, герой — все *мгновенно* порождает эффект дежа-вю. «Мы уже все сказали», — бросает Кармен и тут же получает опровержение: «Ничего не сказали». Эта вербальная пикировка в духе *self-replication,* обесцененная жанровым клише мизансцены а ля мелодрама, эхом отзывается в яркой пластической метафоре: «снежащий» телеэкран (в отсутствие изображения) оглаживает ладонь молодого человека (Жозеф), тоскливо «обнимающего» телевизор и упирающегося взглядом в никуда.

Подобный образ, отчетливо акцентированный темпоритмически и визуально, наталкивает на дешифровку вроде «творческий след». Только вот все усилия оставить свой отпечаток в бездонной прорве экрана оборачиваются авторским бессилием. Кинематограф (хоть массовый, хоть элитарный) своей переизбыточностью (бесконечно сменяющими друг друга «новыми волнами»), как море, смывает любые знаки отличия. Кстати, морской пейзаж рефреном вплетен в образную ткань фильма «Имя: Кармен». Все уже сказано, и

потому диалог мужчины и женщины можно вести неслышными словами. Все уже сказано, и потому не только слово, но уже и целая фраза, и пластическая композиция — это не акт создания, а лишь выбор из словаря, если следовать идее К. Метца. Поэтому любое намерение Годара (будь то создание фильма или выкуривание сигары) превращается в ироническое цитирование «общего места». «Каждый жест действующих лиц пуст, каждое высказанное ими слово лишено логики. Зрителя поражает абсолютно формальный аспект проводимой Годаром интертекстуальной игры. В этот и без того усложненный мир, представляемый на экране, включает он еще морские пляжи и волнующееся море как фон для героев, цитирующих поговорки и псалмы, репетирующих реплики из "Гамлета" и "Электры", а также напевающих, время от времени, арии из оперы Бизе "Кармен"» [88, с. 80]. Такое резкое суждение Т. Мички не лишено основания в том плане, что редкий зритель досидит до конца этого короткого (около 77 минут) фильма, ибо большинство цитат просто останутся непрочитанными. Но это проблема зрителя.

Проблема французского режиссера в том, что он, расставив необходимые фигуры для киноповествования (притягательная и своенравная девушка Кармен, влюбленный в нее красавец полицейский), убедился в предсказуемости возможных сюжетных ходов. Чтобы дебанализировать исходные условия, Годар полностью демаскировал автора и предстал собственной персоной среди протагонистов своего фильма. В таком случае ему ничего не оставалось, как начать плести ризоматическую сеть нарратива, а не рассказывать очередную историю про «мужчину и женщину». Верный принципу цитации, Годар и в этой картине плотно нашпиговывает пространственно-временной континуум отсылками к архетипам культуры, ассоциативными рядами из области кинематографа, травестийными пассажами типа «Быть или не быть... Это еще не вопрос». Все это «развешивается» гроздьями на хрупкой паутине из расходящихся в бесконечность тропок. Исходную точку бифуркации задает сам Годар уже в названии картины — имя. В одной из сцен героиня Кармен интересуется: «Что это такое... перед именем фамильным?». Услышав в ответ — «имя», риторически восклицает: «Нет, перед *именем*?». Именно такого рода диспозиция — *после и до* ключевого слова «имя» — послужит нам опорой для моделирования образа-структуры фильма.

Первое, что следует после двоеточия, Кармен — имя героини, превратившейся в знакообраз художественной культуры. Продолжим эту цепочку аналогичными именами в последовательности их репрезентации в фильме.




Каждое имя, в свою очередь, продуцирует луч А, на котором гипотетически могут располагаться имена исполнителей роли Кармен, Гамлета и др., и луч В, репрезентирующий сектор *предымени,* т.е. авторов, интерпретировавших указанный образ. В свою очередь, каждая фамилия писателя, композитора, режиссера задает вектор С, отсылающий к галерее героев других их произведений. И так до бесконечности.

Однако вернемся в интертекстуальное пространство фильма. Помимо Годара здесь озвучено еще по два имени знаменитых авторов (Бетховен, Ван Гог) и исполнителей (М. Дитрих, Ж. Габен). Множество же *иных подразумевается* в намеках. Составим набросок кинематографических аллюзий, исходя из «мерцающей» семантики вербальных и изобразительных конфигураций.

| Мастера кинорежиссуры | Закодированный мессидж «Имя: Кармен» | Фильм-адресат |
|---|---|---|
| *М. Антониони* | Кармен и полицейский Жозеф разделены стеклянной дверью балкона. Кармен: «Завтра еще позвоню... после — после все объясню» | «Затмение» |
| *Р. Брукс*<br>*Ж. Лотнер* | «Мы же профессионалы!» — фраза, настойчиво повторяемая на протяжении всей ленты гангстерами-дилетантами | «Профессионалы»; «Профессионал» |

| | | |
|---|---|---|
| *Л. Бунюэль* | Годар: «Нужно закрывать глаза, а не открывать их». Воришка с наслаждением ест йогурт в туалете | «Андалузкий пес»; «Призрак свободы» |
| *Л. Висконти* | Морской пейзаж, Кармен: «Все дрожит: земля, дом, я». Гостиная фешенебельного отеля, хрустальные люстры, струнный квартет «Красота... начало безобразия» | «Земля дрожит»; «Смерть в Венеции» |
| *Ф. Феллини* | Жозеф: «Так какая у меня роль?», «Какой фильм снимаем?». Кармен: «Потом объясню...». Репетиция струнного квартета | «$8^1/_2$»; «Репетиция оркестра» |
| *Б. Бертолуччи* | «Он [дядя] любил меня... *Я* жила здесь. Мне было лет 13-14. Мы...» | «Конформист» |
| *Ж. Мельес* | «Если я полечу на луну... искать денег?» | «Путешествие на Луну» |
| *М. Карие* | Туман, море, ушедший корабль, Кармен и Жозеф в чужой комнате. Жозеф: «Когда я сяду в тюрьму, вы будете мне писать?...» | «Набережная туманов» |
| *К. Шаброль* | Кармен: «Как это называется... Что-то насчет невинных и потом виновных» | «Невинные с грязными руками» |
| *Э. Ромер* | «Внимание, Клер!» | «Колено Клер» |
| *А. Рене* | Кармен: «Мы снимаем фильм о больших отелях» | «Прошлым летом в Мариенбаде» |

Имя Клер (скрипачка из струнного квартета) корреспондирует с Рене *Клером* — выдающимся французским режиссером. А через имя того — с не менее знаменитым Аленом *Рене,* косвенно отсылающим к многочисленной генерации французских режиссеров «новой волны»: Шабролю, Ромеру и, конечно, Годару. «Игра в бисер», иными словами.

Подобная вязь имен, может, закладывалась режиссером, а может, возникает самопроизвольно в зрительском восприятии, но в любом случае отчетливо конституирует себя механизм гиперавтора. Более того, гиперавтор здесь «поглощает» интерперсонаж в лице героя-автора Ж.Л. Годара. Интерперсонаж в данной ленте — поистине «пустая

форма», вернее, *опустошенная,* ибо все действующие лица — ходячие стереотипы. Подобное обесценивание распространено в фильме и на предметный мир. Красная и белая роза, пишущая машинка, транзистор, пустая квартира, ружье, психиатрическая лечебница — все эти символико-метафорические объекты из блистательного прошлого кинематографа утратили у Годара свою знакообразную силу, превратившись в тривиальные клише. Апофеозом такого рода итога выступает в фильме панорамная композиция ночного городского пространства, темноту которого рассекает бегущая по горизонтали моста электричка как лента с однотипными светящимися окошками-кадриками — «пустой знак» кино. Их смысловое наполнение целиком зависит от зрителя. Однако и в этой коммуникативной цепочке режиссер — фильм — зритель — деформированы адекватные взаимосвязи. «Человеку не нужны ни ядерная бомба, ни пластиковые стаканчики», — констатирует Годар-персонаж, видимо, подразумевая тотально господствующий феномен консумеризма: *разовое* пользование. Формула «посмотрел — выбросил», по ощущению Годара, теперь применима и к фильму. Не случайно режиссер посвящает «Имя: Кармен» *памяти* малобюджетного кино, которое было выразителем оригинальной и смыслосодержащей формы.



Кармен и Ж.Л. Годар: контражур интертекстуализации

Неопределенность значения, «просвечиваемость» форм, свойственные интертекстуальной природе постмодернистского произведения, в картине Годара непосредственно смыкаются с вездесущей симулякративностью. То ли фильм об ограблении банка, то ли ограбление мимикрирует под фильм? Или здесь в принципе выхо-

лощено содержание? Потому респектабельный клиент невозмутимо читает газету, сидя в кресле, а уборщица равнодушно-деловито смывает краску-«кровь», запачкавшую пол. Стрельба, беспорядочно-суетливые перемещения «гангстеров» и «карабинеров» (исполнителей роли исполнителей) — лишь пустая видимость нетождественной себе реальности. «Можно взять у вас автограф? Вы не Жан Габен?» — интересуется посетительница банка у охранника-карабинера, типажно напоминающего... А. Делона двадцатилетней давности и зовущего своего невидимого напарника по имени «Ален». Но отблески славы былых «кинозвезд» первой величины только дополняют «мишуры» к этому «пейзажу после битвы».

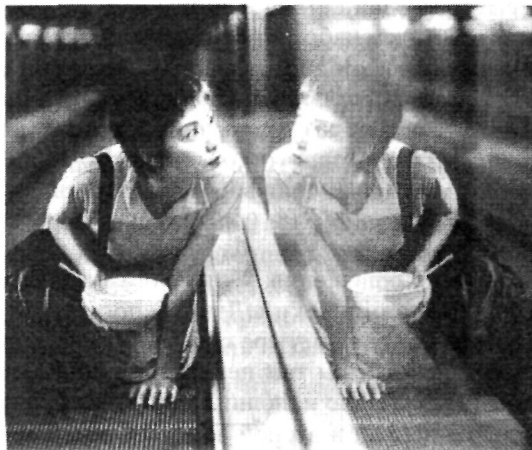
Итак, инертекстуальность «Имя: Кармен» свободно аккумулирует все, что попадается на пути. Такое понимание сформулировал Р. Барт: «Я упиваюсь этой властью словесных выражений, корни которых перепутались совершенно произвольно» [80, с. 69]. Обрывочность значений, эхо смыслов, опустевшие формы смешались в причудливый коктейль а ля Годар. Здесь травестирование (цитация, пастиш *self-replication)* растворяется в интертекстуальной многослойности ризоматического распыления сюжета, конфликтующего с композиционно-геральдической моделировкой серийности (фильм о фильме в фильме). Вдобавок весь этот «вавилон» подвергается постоянной деформации ускользающими отражениями выхолощенных знакообразов кинематографа (жанровых, пластических, стилистических). Такая симулякративность ленты «Имя: Кармен» не то что не способствует, а, напротив, разрушает двукодовость, отсекая уровень взаимодействия с массовым зрителем.

### *3.2.2.3. «Чунгхинкский экспресс» (1994, реж. Вонг Кар-Вай)*

Третий в творческой биографии фильм режиссера из Гонконга представляет повседневность обывателя современного мегаполиса. Эта серия историй об одиночестве без любви отсылает к экзистенциальному реализму М. Антониони. Только разница в том, что проблема алиенации у Кар-Вая более не отяжелена идеей невыносимой безысходности. Его герой — «маленький человек» — скользит по городскому лабиринту вне координат времени и пространства. Точками опоры (мгновениями торможения) ему служат супермаркеты, закусочные, номера гостиниц, дешевые квартиры, бары, а дистанция между ними измеряется консумеристским параметром — «сроком годности». Срок годности ананасных консервов, в частности, тождественен сроку годности любви.

Композиционно фильм разделен на две части, в каждую из которых встроен любовный треугольник (полицейский и две девушки).

Однако вопреки мелодраматическому канону «треугольник» в фильме Кар-Вая чрезвычайно зыбкий и скорее подразумеваемый, чем реально существующий в качестве драматургического каркаса. И в том, и в другом случае одна из героинь, по сути, виртуальна: о ней постоянно идет речь, к ней стремится всей душой молодой полицейский, но образ ее абсолютно эфемерен. Ее неудержимое ускользание сопряжено с эффектом замещения другой — первой встречной.



Фае: элементарное удвоение

Протагонисты ведут преимущественно внутренние монологи, но это не способ выражения какой-то тайны, а просто натуральное течение их мыслей, аналогичное скольжению по поверхности реальности. С другой стороны, — это блистательный образ «экстаза коммуникации» современного человека: вместо обмена мнением с другим он ведет разговор с собственной персоной. Это есть «метод упорядочения реальности, а тем самым придания своему существованию протяженности, достоверности. Диалог не дает такого шанса, так как всегда короток, случаен и вырван из контекста» [87, с. 95]. Интровертный характер общения многократно усилен односторонностью телефонной и почтовой связи, у которой в картине «Чунгхинкский экспресс» фатально отсутствует адресат при формальном его наличии. Вдобавок внешнее сходство персонажей между собой и неакцентированность перехода из первой во вторую часть фильма (из одного микросюжета в другой) затрудняет ответ на самый элементарный вопрос: сколько в фильме главных действующих лиц? Другое дело, что по отношению к постмодернистскому произведению подобный вопрос не имеет принципиаль-

ного значения, ибо тут важнее функциональная роль интерперсонажа. В качестве такового здесь выступает **Она,** аккумулируя образы всех участниц коротких и незавершенных историй. Первая из них по имени Май «господствует» в первой части,.. ни разу не появившись в кадре. Из реплик героя-полицейского Хэ Дзэ-У под кодовым номером 223 известно, что Май любит ананасы и не любит чеснок и что она не пошутила, сказав, что они с Дзэ-У расстанутся первого апреля. Более того, у Май есть «двойник», и тоже невидимый. Девушка с таким же именем работает в закусочной, куда часто захаживает полицейский Дзэ-У. «Май — классная девушка. Пригласи Май в кино», — советует хозяин кафе. Одновременно в параллельном скольжении возникает образ безымянной незнакомки в плаще, светлом парике и солнцезащитных очках. Ее индивидуальный облик «стерт» этими маскирующими аксессуарами, с которыми девушка не расстается ни днем, ни ночью. Точка пересечения незнакомки и полицейского Дзэ-У — бар и гостиничный номер 202. Однако не то, что их сближения, — диалога не получилось. Пока незнакомка спала, полицейский Дзэ-У «посмотрел два старых фильма по телевизору, съел четыре салата» и отправился бегать на стадион. На оставленный им там пейджер пришло поздравление с днем рождения (1 мая герою исполнилось 25) «от друга из 202».

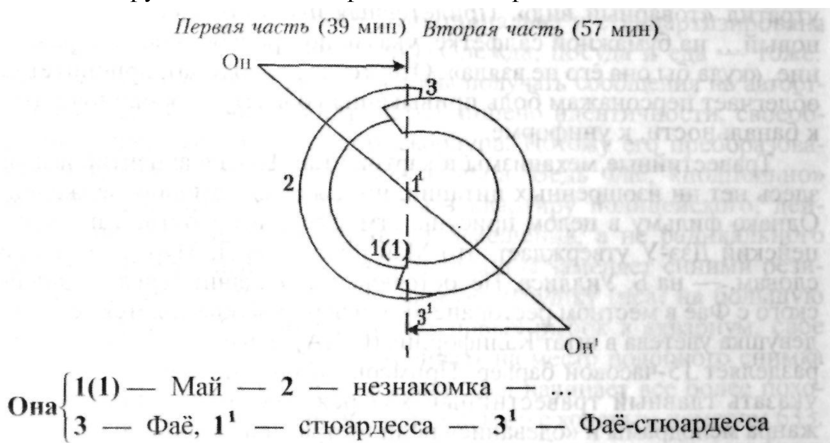
Для сцепления первой и второй части фильма Кар-Вай использует бунюэлевкий прием из картины «Призрак свободы», когда замещение новой новеллы осуществляется своего рода «передачей эстафеты» от лидировавшего персонажа — новому, появившемуся внезапно в кадре. Так «стартует» Фаё — юная с короткой стрижкой помощница хозяина закусочной. Она любит громкую музыку и не привыкла размышлять над тем, что нравится. Тем временем герой-полицейский Дзэ-У замещается новым персонажем — полицейским с кодовым номером 633. У него нет имени собственного, но аналогично Хэ Дзэ-У его покинула возлюбленная: «уехала в поисках разнообразия». В отличие от незримой Май из первой части девушка героя-полицейского с кодовым номером 633 представлена как действующий персонаж-стюардесса, но только без имени. Собственно, вторая история есть процесс последовательного вытеснения образа стюардессы из жизни молодого полицейского, осуществляемого Фаё. Но одновременно сама Фаё постепенно, но столь же неуклонно отождествляется с образом замещаемой ею стюардессы, что делает неизбежным и для нее разрыв завязавшихся отношений с героем-полицейским.

Итак, в сюжетосложении и в способе персонификации / деперсонификации протагонистов Кар-Вай успешно реализует прием

инновационной повторяемости в духе *retake* и *remake* одновременно. Кроме того, с легкостью себя обнаруживает также простейшее геральдическое удвоение, которое присуще не только композиции фильма. Пластический язык кинопроизведения изобилует множеством стеклянных и зеркальных поверхностей, отражающих лица персонажей. Однако эти элементарные удвоения не способствуют развитию образной системы вглубь. Скорее, наоборот, оттеняют внешние контуры. Художественное пространство фильма развертывается вдоль экранной плоскости подобно орнаменту.

Минимизация панорамных и общих планов, быстрый междукадровый монтаж с акцентированием деталей, использование эффекта фазированного движения, живая субъективная камера, беспрерывное песенное и инструментальное сопровождение изображения — все эти художественные приемы, свойственные клипу, режиссер успешно применяет для создания полнометражного экранного полотна (протяженность фильма около 96 мин).

Исходя из всего изложенного, образ-структура фильма «Чунгхинкский экспресс» представляет собой конструкцию с легким нарушением симметрии взаимоотражения.




История утраченной и неудавшейся новой любви обаятельного, немного сентиментального героя-полицейского в двух вариациях (Он, Он$^1$) представлена через решительное «управляющее» феминистическое начало интерперсонажа **Она** (1(1), 2, 3, 1 , 3 ).

Наличие интерперсонажа в фильме Кар-Вая — не единственное отчетливое свидетельство интертекстуализации. Образ мегаполиса в фильме — наиболее яркий выразитель эффекта ризоматичности. Этого огромного города ... не видно, так как он репрезентирован не с вы-

соты птичьего полета, а с нижней точки зрения фланера — обычного человека, живущего, по определению М. де Серто, «ниже границы, от которой начинается видимость» [82, с. 18]. Не случайно в фильм введены лишь три-четыре абстрактных панорамы, а все пространство событий расщеплено (фрагментировано) крупными планами похожих друг на друга деталей и лиц. Мегаполис у Кар-Вая «костюмирован» в аэропорт, который непосредственно является местом события в первой части фильма и опосредован (настойчиво подразумевается) во второй. В аэропорту человек вполне может жить как в мегаполисе, не заботясь об обустройстве своего частного пространства. В аэропорту (как и в огромном городе) человек принципиально не укоренен — находится в ожидании, *между* рейсами перелетов *в сети* однообразных гейтов без центра и периферии. Тут для человека все тот же знакомый лабиринт с киосками, залами отдыха, игровыми автоматами, кафе, банками, магазинами и пр. Тут он живет по графику (расписанию), ничем не обременен (собственный багаж сдан).

В финале картины полицейский, получив конверт от Фаё, обнаружил в нем авиабилет с датой отправления через год. Но через год он забыл, куда надо было лететь. Да и билет, вымокнув под дождем, утратил «товарный вид». Прилетевшая Фаё-стюардесса выписала новый... на бумажной салфетке, указав по просьбе героя направление, «куда бы она его не взяла». Отсутствие координат, приоритетов облегчает персонажам боль привыкания ко всему к одиночеству, к банальности, к униформе.

Травестийные механизмы в картине Кар-Вая не акцентированы: здесь нет ни изощренных цитаций, ни изящных самоопровержений. Однако фильму в целом присуща атмосфера игривости. Так, полицейский Дзэ-У утверждает, что Май похожа на Д. Мур, а он, по ее словам, — на Б. Уиллиса. Несостоявшееся свидание героя-полицейского с Фаё в местном ресторане «Калифорния» объясняется тем, что девушка улетела в штат Калифорния (США), а две эти «калифорнии» разделяет 15-часовой барьер. Примеры можно множить, но следует указать главный травестийный ход режиссера: пастиширование жанра мелодрамы и «одевание» полнометражного игрового фильма в *XS*(экстрасмол)-«костюм» клипа (поистине, травести в прямом смысле). Добавим, что все героини фильма носят непроницаемые солнцезащитные очки в любое время суток, как и Вонг Кар-Вай в реальной жизни. Такое вот отражение автора в интерперсонаже.

Очевидно, что постмодернистские стилистические приемы травестирования и интертекстуализации «ослаблены» в фильме «Чунгхинкский экспресс» за счет активизации серийности и двукодовости. Вариативный характер наррации, как указывалось выше, проявляет себя в сцепленных звеньях схожих сюжетов и в просве-

чивающих сквозь друг друга персонажах. Двукодовость реализуется посредством авангардизации китча, но главное, тотальной симулякризацией образной сферы.

В роли китча здесь выступает «пустая» предметная среда глобально-массового существования современного «маленького человека» (фланера), неукорененного в действительности. Фантастический ирреальный блеск неонового света, агрессивно-яркие цвета вывесок, бумажные стаканчики с растворимым кофе, долларовые купюры вращаются в экранном пространстве  как в гигантском миксере под оглушительный аккомпанемент одних и тех же музыкальных хитов. Стандартный набор из кока-колы, хот-дога, консервов, пива, популярных песен, чемодана на колесиках и пр. обеспечивается рутинной работой по графику (полицейский, стюардесса, продавец), не компенсированной наличием дома-очага. Децентрированное пространство мегаполиса, где любой микрорайон тождественен другому в плане обеспечения  необходимого потребительского комфорта, воспроизводится и в бытовой жизни героев (не героинь!) фильма.

Квартиры, которые снимают оба полицейских, существуют для того, чтобы переночевать, и в этом аналогичны гостиничным номерам. Вся мебель здесь строго функциональна и стандартизирована (шкаф, диван, стол, холодильник). Одежда, посуда и еда — тоже. Телефоны  — не для звонков, а чтобы получать сообщения на автоответчик. Все домашнее пространство лишено идентичности, своеобразия, узнаваемости как пустая скорлупа. Потому его преобразование остается незамеченным для жильца. Ведь Фаё, «подпольно» имплантируя некоторые предметы в квартиру полицейского, действует по принципу аналогичного замещения, а не радикального обновления: красные  резиновые шлепанцы заменяет синими резиновыми шлепанцами, большую мягкую игрушку (пса) на большую мягкую игрушку (тигра), подселяет новых рыбок в аквариум, свое маленькое черно-белое фото встраивает на место подобного снимка стюардессы и т.п. В то же время она сама начинает все более походить на былую возлюбленную полицейского с кодовым номером 633. Сначала маскируется за черными очками, затем примеряет оставленную униформу стюардессы и, наконец, максимально с ней отождествляется, когда внезапно через год появляется в закусочной: отрастила волосы, работает стюардессой, одета в соответствующий  профессии костюм. «Это, правда, ты?» —  интересуется полицейский, ставший хозяином закусочной (предыдущий купил караоке). Поистине риторический вопрос, ибо стоит большого труда разглядеть за стандартной оболочкой то ли Фаё, то ли свою утраченную возлюбленную  (стюардессу).

Такое настойчивое избегание идентичности в личностном, социальном, бытовом плане есть симулякративный способ адаптации героев в мире виртуальных миражей, где демонстрация (видимость) сделала неуместным повествование (продвижение к глубинной сути). Скольжение в лабиринте мегаполиса — «увязание в сиюминутности» (Е. Мазерска) напрочь лишает героев ощущения и желания перспективы (углубления отношений).

Тотальная симулякративность репродуцирует время от времени иллюзию собственного «Я». Так, полицейский признается себе: «недавно обнаружил, что очень изменился, стал более внимательным — начал обращать внимание на вещи, которые раньше не замечал. Даже у сардин появился другой вкус». Замененные Фаё предметы (кружка, кусок мыла, полотенце) не ассоциируются у героя с новыми, *другими*. А банальная смена наклеек на консервах даже «воздействовала» на вкус содержимого. Таким образом, прямо по Бодрийару, возникает триумф следствия над причиной, мгновенности над глубиной времени и поверхности над глубиной желания. «При отсутствии постоянства в этом фрагментированном и эфемерном мире все — от литературы до товарооборота — превращается... в мир гиперреальной симуляции» [42, с. 213].

Не только персонажи, предметная среда, но вся стилистика фильма Кар-Вая подчинена так называемой эстетике поверхности, когда аттрактивная внешняя оболочка служит и формой, и содержанием. Изображение с его хаотичностью, неустойчивостью и стремительной сменой кадров зачастую просто смазывается, «обеспредмечивается» и... изредка замирает, «услышав напряженное сердцебиение» персонажей. Характерен в этом плане эпизод в закусочной (вторая часть), когда полицейский, не отходя от прилавка, пьет кофе из бумажного стаканчика, а Фаё скрывает свое волнение (заберет ли он оставленное стюардессой письмо?). Общий план этой внутрикадровой композиции «Двое» статичен, хотя у нижней кромки кадра на отдалении от героев снуют «неидентифицируемые» силуэты посетителей. ...И полная абсолютная *тишь*. Но именно *отсутствие* какого бы то ни было звукового компонента в этом эпизоде наполняет пространство кадра столь понятным, столь точным «взволнованным биением сердца» *конкретного* человека. В подобном художественном единстве являет себя цельность кинопроизведения «Чунгхинкский экспресс», привлекающего и массового, и элитарного зрителя.

P.S. «С успехом писать о книгах, поэмах и пьесах можно, лишь если они тебя не волнуют, не волнуют по-настоящему... Все школьные годы я сохранял убежденность в том, что «литературные исследования» есть вереница аутопсий... Даже с кино, которое я люблю больше всего на свете,.. даже с ним поступают сегодня подобным же образом. Теперь без *методологии* о кино и заикаться-то нечего. Как только нечто становится темой университетского курса, ты понимаешь — оно мертво».

*С. Фрай «Как творить историю» (с. 14)*

P.P.S. Приступая к искусствоведческому исследованию кинопроизведения, мы не можем не учитывать эмоциональные переживания, полученные при его просмотре, т.е. анализ фильма как *художественного* текста неизбежно сопряжен с субъективным фактором. «При этом душевный мир ученою оказывается не только в какой-то своей части объектом познания, но и единственным инструментом познания — наши чувства и мысли и есть тот "термометр", которым мы измеряем накал пафоса, те "весы", на которых мы взвешиваем идеи, тот "вольтометр", которым определяем напряжение в различных точках текста» [17, с. 19].

М. Бахтин обосновал тезис о познании произведения как диалога автора и воспринимающего, что, по сути, продуцирует бесконечность процесса «собеседования» автора со сменяющими друг друга поколениями. Однако *научный* подход требует поиска *объективных закономерностей*, в том числе при рассмотрении художественного строя произведения. Иными словами, необходимо «обуздание» субъективно-эмоционального отношения киноведа к тому или иному фильму во избежание произвола его интерпретации. «Не абсолютизировать свое восприятие.., а постоянно в нем сомневаться и проверять — такова важнейшая реализация принципа научности» [в искусствоведении], — убежден литературовед А. Есин. Методика достижения этого — *многократное пересматривание фильма* «не с целью повторить впечатления,.. а с целью тщательно, даже придирчиво, проверить правильность этих впечатлений и при необходимости скорректировать их» [17, с. 20].

Разъятие образного целого — необходимый этап *научного исследования* фильма. Но, во-первых, анализ неизбежно приводит к синтезу. Во-вторых, не исчерпывает глубины, масштабности художественного образа и не подменяет, а дополняет «субъективно-импрессионистический» (А. Бушмин) подход.

# ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев,С.* Моя ностальгия II Новый мир. 1996. № I. С. 140-144.

2. *Андреев, А.Н.* Целостный анализ литературного произведения: учеб. пособие для студентов вузов. Минск: НМЦентр, 1995.

3. *Аристотель.* Поэтика // Сочинения: в 4 т. Т. 4 / пер. с древнегреч.; общ. ред. А.И. Доватура. М.: Мысль, 1983. С. 645-680.

4. *Аронсон, О.В.* Киноантропология «Земли» // Киноведческие записки. 1994. № 23. С. 141–148.

5. *Барсова, И.А.* Малер // Муз. энцикл. словарь / гл. ред. Ю. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 322.

6. *Барт, Р.* Система моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2004.

7. *Барт, Р.* К психосоциологии современного питания // Система моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр.; вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. М.: Из-во им. Сабашниковых, 2004. С. 366-377.

8. *Бедный, Д.* Философы // Киноведческие записки. 1994. № 23. С. 151-162.

9. *Блауберг, И.* Становление и сущность системного подхода / И. Блауберг, Э. Юдин. М.: Наука 1973.

10. *Божович, В.И* Образ человека в фильмах Андрея Тарковского // Киноведческие записки: материалы 1 междунар. чтений, посвященных творчеству Тарковского. 1992. № 14. С. 58-62.

11. Все белорусские фильмы. Т. 1. Игровое кино (1926-1970): каталог-справочник / авт.-сост. И. Авдеев, Л. Зайцева; науч. ред. А.В. Красинский. Минск: Бел. навука, 1996.

12. Все белорусские фильмы. Т. 2. Игровое кино (1971-1983): каталог-справочник / авт.-сост. И. Авдеев, Л. Зайцева; науч. ред. А.В. Красинский. Минск: Бел. навука, 2000.

13. *Вайда, А.* Кино и все остальное. М.: Вагриус, 2005.

14. *Головня, А.* Творчество оператора фильма: учеб. пособие. М.: ВГИК, 1978.

15. *Делёз, Ж.* Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Изд-во «Ад Маргинем», 2004.

16. *Евтеева, И.* Межвидовой синтез в контексте кинематографа // Искусство и новые технологии: сб. науч. тр. Вып. 7. СПб: Рос. ин-т истории искусств, 2001. С. 73-90.

17. *Есин, А.Б.* Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие. 7-е изд., испр. М.: Флинта, 2005.

18. *Жданова, Г.В.* Симфония // Муз. энцикл. словарь / гл. ред. Ю. Келдыш. М.: Сов. энцикл., 1990. С. 498.

19. *Заславский, О.* Отпечатки невидимого // Киноведческие записки. 1995. № 26. С. 120-132.

20. *Зачевский, Е.* Вольфганг Хильдесхаймер как выразитель идей постмодернизма // Зарубежная литература 1970-1980-х гг. и эпоха постмодернизма. Рига, 1989. С. 22-23.

21. *Иванов, В.В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976.

22. *Ивбулис, В.* Постмодернизм как историческая необходимость // Зарубежная литература 1970-1980-х гг. и эпоха постмодернизма. Рига, 1989. С. 4-5.

23. *Ильин, И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.

24. История зарубежной психологии (30-60-е гг. XX в.). Тексты / под ред. П.Я. Гальперина, А.Н. Ждан. М.: МГУ, 1986.

25. Киноэнциклопедический словарь. М., 1987.

26. *Кракауэр, З.* Цензурный кинокомитет против русского фильма // Киноведческие записки. 1994. № 23. С. 187-188.

27. *Кюрегян, Т.С.* Вариационная форма // Муз. энцикл. словарь / гл. ред. Ю. Келдыш. М.: Сов. энцикл., 1990. С. 95-96.

28. *Кусков, С.* Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов традиции» // Вопросы искусствознания. 1993. № 2-3. С. 213-225.

29. *Левик, Б.* История зарубежной музыки. Вып. 2. М.: Музыка, 1980.

30. *Лотис, Т.И.* Искусство кинооператора. М.: Знание, 1979.

31. *Лотман, Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн, 1973.

32. *Лотман, Ю.* Репетиция оркестра в разваливающемся мире // Киноведческие записки. 1992. № 15. С. 145-164.

33. *Лоусон, Д.Г.* Фильм — творческий процесс / пер. с англ. И.Г. Эпштейн; предисл. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1965.

34. *Маньковская, Н.Б.* Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000.

35. *Михеева, Л.* Музыкальный словарь в рассказах. М.: Сов. композитор, 1988.

36. *Михалкович. В.И.* Изобразительный язык средств массовой информации. М.: Наука, 1986.

37. *Назайкинский, Е.В.* Логика музыкальной композиции. М: Музыка, 1982.

*38. Нечай, О.Ф. Основы киноискусства: учеб. пособие для студентов* пед. ин-тов / науч. ред. И.В. Вайсфельд. М.: Просвещение, 1989.

39. *Николаева, Н.С.* Симфонизм // Муз. энциклопедия / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 5. М.: Сов. энцикл., 1981. С. 11-14.

40. *Норштейн, Ю.Б.* Снег на траве: фрагменты книги. Лекции по искусству анимации: учеб. пособие для вузов. М.: ВГИК; Журн. «Искусство кино», 2005.

41. *Олпорт, Г.* Личность: проблема науки или искусства? *II* Психология личности. Тексты / под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, А.А. Пузырея. М: Изд-во Моск. ун-та, 1982. С. 208–215.

42. Основы культурологии: учеб. пособие / отв. ред. И.М. Быховская. М.: Едиториал УРСС, 2005.

43. *Пави, П.* Словарь театра: пер. с фр. М.: Прогресс, 1991.

44. *Петери, 3.* Задачи и методы сравнительного правоведения // Серия: логика и методология науки: сб. статей / сост., ред. и вступ. ст. В.А. Туманова. ML: Прогресс, 1978. С. 76-90.

45. *Пиотровский, А.* К теории киножанров // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино» / под общ. ред. Р.Д. Копыловой. СПб.: Рос. ин-т истории искусств РАН, 2001. С. 93-109.

46. *Платаниа, Д.* Юнг для начинающих / пер. с англ. В.Ф. Круглянского. Минск: Попурри, 1998.

47. Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино» / под общ. ред. Р.Д. Копыловой. СПб.: Рос. ин-т истории искусств РАН, 2001.

48. Постмодернизм: энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001.

49. Постмодернизм и культура. М.: ИФАН, 1991.

50. *Пракапцова, В.П.* Кампаратывізм у мастацтве: дыялог колеру і гуку // Веснік Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. Мшск, 2005. № 5. С. 31-38.

51. *Ратников, Г.В.* Жанровая природа фильма. Мшск: Навука і тэхніка, 1990.

52. *Розеншильд, К.* История зарубежной музыки. Вып. 1: до середины XVIII в. 3-е изд. доп. М.: Музыка, 1973.

53. *Ромм, М.* Беседы о кинорежиссуре / сост. и ред. Н.Б. Кузьмина, Г.Б. Марьямов, Л.П. Погожева. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1975.

54. *Рубанова, И.И.* Тарковский и Вайда: некоторые сопоставления // Киноведческие записки: материалы I междунар. чтений, посвященных творчеству Тарковского. 1992. № 14. С. 98-101.

55. *Руднев, В.П.* Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997.

56. *Садуль, Ж.* История киноискусства: от его зарождения до наших дней / пер. с 4-го фр. издания М.К. Левиной; ред., предисл. и примеч. Г.А. Авенариуса. М.: Изд-во «Ин. лит.», 1957.

57. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974.

58. *Сокуров, А.* «Я из своей жизни сотворил полет» *II* Известия. 2002. 28 нояб.

59. Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана / сост. К. Разлогов. М: Радуга, 1984.

60. *Тарковский, А.А.* В беседе с Германом Херлингхаузом // Киноведческие записки. 1992. № 14. С. 34-53.

61. *Теплиц, Е.* История киноискусства: в 4 т. Т. 4. М.: Прогресс, 1973.

62. *Тынянов, Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / отв. ред. В.А. Каверин и А.С. Мясников. М.: Наука, 1977.

63. Философия эпохи постмодерна: сб. переводов и рефератов / сост., ред. А.Р. Усманова. ИООО «Красико-принт», 1996.

64. Философский энциклопедический словарь. М.: Сов. энцикл. 1983.

65. *Фраенов, В.П.* Противосложение // Муз. энциклопедия / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 4. М.: Сов. энцикл., 1978. С. 470–471.

66. *Фраенов, В.П.* Фуга // Там же. Т. 5. М.: Сов. энцикл., 1981. С. 975-994.

67. *Фраенов, В.П.* Фуга // Муз. энцикл. словарь / гл. ред. Ю. Келдыш. М.: Сов. энцикл., 1990. С. 588-589.

68. *Фрейд, З.* О сновидении // Психология бессознательного: сб. произведений / сост.. науч. ред., авт. вступ. ст. М.Г. Ярошевский. М.: Просвещение. 1990. С. 310-343.

69. *Фрейд, З.Ян* Оно // Там же. С. 425-439.

70. *Фромм, Э.* Бегство от свободы: Человек для себя / пер. с англ. Д.Н. Дудинский. Минск: Попурри, 2000.

71. *Чёрный, М.К.* Черты операторского мастерства. Киев: Мистецтво, 1985.

72. *Штейнпресс,Б.С.* Симфония // Муз. энциклопедия / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 5. М.: Сов. энцикл., 1981. С. 21-26.

73. *Эйзенштейн, СМ.* Неравнодушная природа // Сергей Эйзенштейн: избр. произведение: в 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 36–433.

74. *Эйзенштейн, СМ.* Набросок предисловия к «Методу» // Киноведческие записки. 1992. № 14. С. 27 30.

75. *Эко, У.* Инновация и повторение /7 Философия эпохи постмодерна. Минск: ИООО «Красико-принт», 1996. С. 49-73.

76. Экран и культура: белорусское документальное кино и культура Беларуси. Минск: Тэксарт, 1999.

77. *Юнг, К.* Аналитическая психология // История зарубежной психологии (30-60-е гг. XX в.). Тексты / под ред. П.Я. Гальперина, А.Н. Ждан. М.: МГУ. 1986. С. 142–170.

78. *Юнг, К.* Психологические типы / пер. с нем. С. Лорие; под общ. ред. ВВ. Зеленского. Минск: Попурри, 1998.

79. *Яковлев, Е.Г.* Эстетика. Искусствоведение. Религиоведение. 2-е изд., стер. М.: КДУ, 2005.

80. *Ямпольский, М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993.

81. *Giannetti, L.* Understanding Movies. Englewood Cliffs, New Jersey, 1996

82. *Godzic, W.* Ogladanie i inne przyjemnosci kultury popularnej. Krakow, 1996.

83. *Gwóźdź,A.* Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders. Krakow, 2004.

84. *Hopfinger, M.* Kultura audiowizualna u progu XXI wieku. Warszawa. 1997.

85. *Kinder, M.* Close-up. A Critical Perspective on Film / M. Kinder, B. Houston. N. Y., Chicago, San-Franc, Atlanta, 1972.

86. *Kornatowska, M.* Koniec balu // Film. 1997. № 9. S. 101.

87. *Mazierska, E.* Uwiezienie w teraźniejszości i inne postmodernistyczne stany. Warszawa, 2000.

88. *Miczka, T.* Wielke zarcie i postmodemizm. Krakow, 1992.

89. *Przylipiak, M.* Kino stylu zerowego. Gdansk, 1994.

90. *Rutkowska, T.* Postmodernizm i film // Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu / pod redakcją G. Dziamskiego. Warszawa, 1996. S. 453–465.

91. *Thiher, A.* The Cinematic Muse: Critical Studies in the History of French Cinema. University of Missouri Press Columbia & London, 1979.

# ПРИЛОЖЕНИЕ

В приложении приводятся работы по анализу фильма студентов и магистрантов Белорусского государственного университета культуры и искусств.

*Крючкова Анна*

***«Осенняя соната» (1978, реж. И. Бергман)***

Фильм И. Бергмана «Осенняя соната» является ярким примером творческого почерка шведского режиссера, отражает характерные черты его стиля. Обращаясь к жанру психологической драмы, И. Бергман «вскрывает душевный эмоциональный нарыв» героев, связанных кровными узами. Именно между ними и разыгрывается настоящая драма, скрытая в глубинах человеческих душ.



Темы-персонажи: Эва и Шарлотта (акцептирование лиц)

...Спустя семь лет разлуки встречаются взрослая дочь (Эва) и уже немолодая мать (Шарлотта), но встреча эта не приносит им морального удовлетворения. Обе были не только далеки друг от друга на протяжении всей жизни, но, кроме того, былая любовь и привязанность Эвы к

матери граничит сейчас с ненавистью, упреками и обидами. Они обе бесконечно одиноки, однако попытка сближения потерпела неудачу...

Фабулу картины можно представить как восемь сцен:

*Воспоминание* Шарлотты
(болезнь и
смерть Леонардо)
↑
1 [рассказ Виктора] об Эве
2 [письмо Эвы] к Шарлотте
3 [приезд] Шарлотты
4 [встреча с] Хеленой
5 [семейный] обед

*Воспоминание* Эвы (детство)
*Воспоминание* Эвы (Хелена и Леонардо)
↑ ↗
6 [ночной разговор] Эвы и Шарлотты — 7 [отъезд] Шарлотты — — 8 [письмо Эвы] к Шарлотте

Экспозиционную функцию выполняют эпизоды 1-3. В 3-м эпизоде сосредоточивается завязка действия, и отсюда начинается его развитие, достигающее кульминации в 6-м эпизоде. Далее 7-й эпизод — развязка действия и следующий за ним 8-й эпизод — эпилог.

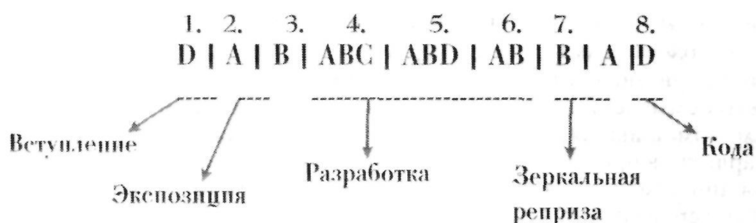
При всей ясности и камерности событий сюжетосложение «Осенней сонаты» нарушает линеарность повествования за счет введения эпизодов-воспоминаний главных героинь. Эти эпизоды из прошлой жизни выполняют важную эмоционально-смысловую функцию. Автор картины строит повествование с опорой на внутреннее действие, которое значительно превосходит внешнее, представляющее собой цепь перемежающихся друг с другом монологов и диалогов матери и дочери. Их разговор питает мощная энергия воспоминаний («Эва, ты случайно не забыла, что я отказалась от карьеры, чтобы остаться дома с тобой и папой?» // «А ты, не забыла, что только травма спины не позволила тебе заниматься по шесть часов в день..?»). Прошлое становится психологическим камертоном для настоящего.

Эпизоды-воспоминания Эвы и Шарлотты передают не столько события, сколько атмосферу прошлого. Этому соответствует пластическое решение сцен: преимущественно общие (дальние) планы, преобладание статики, отсутствие «внутренней» звуковой образности. Все действия персонажей сопровождаются комментариями извне — из сегодняшнего дня Эвы и Шарлотты. Сущность же тех событий отражается в настоящем душевном состоянии матери и дочери. Таким образом, И. Бергман

создает контраст далекого (тихого, спокойного) и теперешнего — мрачного, отчаянного.

Режиссер дает название своей картине «Осенняя соната». Соната относится к камерным жанрам, а по отношению к типизированному содержанию — это, как правило, драма. Картина И. Бергмана относится к жанру психологической драмы.

Драматургия фильма довольно четко вписывается в композицию сонатной формы. Каждое действующее лицо фильма (их всего четыре) заключает в себе определенную образную сферу, что позволяет соотнести их с темами-образами музыкальной композиции.




Темы-персонажи:
*A* — Эва
*B* — Шарлотта
*C* — Хэлена
*D* — Виктор

Основные разделы сонатной формы соответствуют важнейшим драматургическим эпизодам фильма. Открывается картина вступлением (эпизод **1*D***), в котором Эва представляется опосредованно через монолог Виктора. Экспозиция сонатной формы *(AB)* совпадает с эпизодами 2-3, которые выполняют функцию представления героев и завязки действия. Непосредственное знакомство с Эвой происходит в кабинете у Виктора, которому она предлагает прочесть адресованное Шарлотте письмо (эпизод **2*A***). В этом эпизоде экспонируется не только главная героиня, но и атмосфера пасторского дома — тихая, спокойная, отчужденная. Далее следует появление Шарлотты (эпизод **3*B***), которое предваряется кадрами прекрасного, несколько холодного пейзажа. Это не уходит от внимания Шарлотты, и она восклицает: «Как здесь красиво!». Эти две детали направлены на создание двух различных образов и косвенно дополняют черты портретов героинь.

Разработка сонатной формы (***ABC|ABD|AB***) соответствует основному развитию действия в фильме (эпизоды 4-6). Довольно масштабный но объему разработочный раздел можно разделить на несколько эпизодов, состоящих из более мелких частей и имеющих свою внутреннюю логику развития. Так, большой эпизод семейного обеда

(5ABD) предваряется кадрами, в которых показано приготовление к обеду, разговор Эвы с Виктором, а также собирающаяся к столу Шарлотта. Далее следует разговор Шарлотты по телефону со своим агентом Алексом. Кульминацией данного эпизода является сцена игры за роялем. .. .После обеда Шарлотта, увидев сборник прелюдий Ф. Шопена, попросила Эву сыграть какую-нибудь из них. Эва не сразу согласилась, ссылаясь на то, что только начала над ними работать. Игра ее, и правда, была очень посредственной. Шарлотта не высказала никакого порицания по поводу такого исполнения, но камера, «выхватывающая» попеременно крупным планом лицо то Эвы, то Шарлотты, помогает зрителю увидеть тень, скользнувшую по лицу Шарлотты.

Шарлотта сама садится играть ту же прелюдию. Ее игра вдохновенна, чувственна и в то же время поднимается до уровня философского осмысления музыки. В этот момент лица героинь крупным планом помещаются в одном кадре, причем вначале Эва в анфас, а Шарлотта в профиль, затем — наоборот. Использование крупных планов лиц помогает увидеть насколько разные чувства, эмоции испытывают героини в данный момент: эмоциональная непроницаемость Эвы и душевное страдание Шарлотты. Этот достаточно важный с драматургической точки зрения эпизод очень тонко, «зеркально» отражается в следующем за ним небольшом фрагменте. ...Шарлотта, собравшаяся после обеда сходить погулять, зашла за Эвой в бывшую комнату ее погибшего сына Эрика. Находясь в тот момент в задумчиво-отрешенном состоянии, Эва попыталась приоткрыть свою душу Шарлотте, но Шарлотта эмоционально отстранилась: в данный момент она была занята собой, как, впрочем, и всегда.

Оба эпизода демонстрируют не только непонимание между Эвой и Шарлоттой, а еще хуже — нежелание понять друг друга. Шарлотта не смогла понять Эву, но встревожилась ее «разглагольствованиями» и поделилась своими опасениями с Виктором. Виктор объяснил ей, что после нескольких лет «насыщенной и яркой» жизни Эва «замкнулась в себе», и никто не в силах ей помочь.

Следующий эпизод разработки (6AB) начинается с того момента, когда Шарлотта отправилась спать. Она понимает насколько Виктор и Эва несчастны, и, оставшись одна, решает подарить им свой автомобиль, чтобы они не жили так замкнуто. Центральным и кульминационным моментом этой части является ночной разговор Эвы и Шарлотты, очень откровенный и невыносимо тяжелый.

Далее следует «зеркальная реприза» сонатной формы *(1BA)*. По сравнению с экспозицией, где вначале была представлена Эва, а затем Шарлотта, в репризе мы видим обратный ход: отъезд Шарлотты (***7B***),а после оставшуюся Эву *(TA)*.

Кода сонатной формы вполне соответствует своей драматургической функцией эпилогу *(SD)*. В эпилоге мы снова видим Эву, пишущую

Шарлотте письмо, и после — Виктора, читающего его. Вступление и кода (эпилог) представляют собой образно-тематическую арку фильма, своеобразный замкнутый круг отношений людей, вырваться из которого не представляется возможным.

В «Осенней сонате» И. Бергмана не только структура, но внутреннее развитие вполне соотносится с развитием музыкального материала, закрепленного в рамках сонатной формы. Как правило, в основе сонатной формы лежит принцип контраста двух образных сфер, развитие этого контраста и его результирующее воспроизведение. Художественно-тематический контраст, лежащий в основе сонатной формы, прописан в образах-персонажах фильма. Функцию действенной, активной главной партии принимает на себя образ Эвы (она приглашает погостить в свой дом Шарлотту и этим провоцирует конфликт между ними). Образу Шарлотты соответствует функция побочной партии — как правило, менее конфликтной, оттеняющей напор и действенность главной партии.

И. Бергман заостряет отношения между матерью и дочерью, наделяя их совершенно противоположными личными качествами. Эва предстает как милосердная, добродетельная, тихая и послушная жена пастора Виктора, однако ее моральное начало гипертрофировано. Она посчитала своим долгом забрать из интерната тяжелобольную сестру Хэлену, отчего жизнь в «скромном жилище приходского священника» становится еще более тоскливой, мучительной и эмоционально однообразной. Шарлотта же — талантливая, известная пианистка, занимается (в отличие от дочери) любимым делом, которое приносит ей моральное удовлетворение, радость общения с интересными людьми, хороший доход. Однако Шарлотте пришлось принести на алтарь искусства свое семейное счастье и благополучие, а теперь еще чувство вины, упреки дочери и так не кстати присутствие Хэлены. Чувство прекрасного у Шарлотты, ее любовь и стремление к красоте, а также неприятие страдания, боли, безобразия, уродства приводит к атрофии морального начала: «Почему она не умрет?» — говорит Шарлотта о своей неизлечимо больной дочери Хэлене.

Таким образом, И. Бергман сталкивает героинь с абсолютно противоположными началами: тотальное господство эстетического чувства Шарлотты наталкивается на такую же силу морального начала Эвы. Но дилемма заключается не только в их отношениях друг к другу. Режиссер поднимает проблему о цельности, целостности отдельной личности. Шарлотта находится в разладе с собой, у нее почти не осталось близких людей, и настоящим откровением для нее может быть только музыка. Только музыке она способна доверить все свои душевные порывы. Эва же находится в еще более сложной ситуации: после смерти

четырехлетнего сына она примирилась со своей судьбой, не желая ничего менять, она живет своей серой, «застывшей» жизнью.

Контраст между Эвой и Шарлоттой заострен визуально, «прописан» в их внешнем облике. Шарлотта очень тщательно подбирает наряды, следит за своей внешностью. Эва же одевается скорее практично, нежели элегантно и женственно, а нелепые прически и совершенно не подходящие к типу лица очки Эвы создают образ безыскусной, заурядной особы.

В единую партитуру картины тщательно вписан цвет. Колорит нарядов Эвы не выходит за пределы зеленого, который диссонирует не только с одеждами ее матери (Шарлотта предпочитает красные тона), но и с цветом стен и фасада дома (фасад дома и некоторые внутренние стены красного цвета). В целом цветовая драматургия фильма тщательно выстроена режиссером. Во вступительной части картины (**1*D***) мы видим Эву в дальнем плане комнаты за письменным столом. Она в красном платье, с собранными в аккуратную прическу волосами, и пока в ее облике нет ярко выраженной нелепости. Однако момент завязки действия (**3*B***) колористически дисгармоничен: Эва в темно-зеленой кофте и юбке сбегает с лестницы и оказывается на фоне красной стены дома. Шарлотта же одета в костюм бежевого цвета, который гармонирует как с внешним, так и с внутренним убранством дома. В наиболее напряженные моменты действия фильма режиссер облекает своих героинь в одежды диссонансного цвета. Показательной в этом плане является сцена домашнего обеда *(5ABD),* когда в одежде Эвы преобладают блеклые, светло-зеленые, фисташковые тона, а Шарлотта спускается к столу в ярко-красном платье. Однако в начале этого протяженного эпизода они лишь раз сведены в единой внутрикадровой композиции (общим планом) — во время аперитива. В сцене игры на рояле пространство между Эвой и Шарлоттой постепенно сокращается, диссонанс зеленого (Эва) и красного (Шарлотта) становится нарочито подчеркнутым. Следует отметить, что такое колористическое несовпадение идет «вразрез» со звуковым элементом: в этот момент Шарлотта прекрасно исполняет прелюдию Ф. Шопена.

В следующем крупном эпизоде фильма, во время ночного разговора Эвы и Шарлотты *(6AB)* на экране снова возникает цветовой контраст: в противостоянии находятся хлопчатобумажная пижама Эвы грязно-голубого цвета и темно-бордовый бархатный халат Шарлотты. Это еще больше подчеркивает их разобщенность, непонимание.

Таким образом, можно говорить о символической функции цвета в фильме: несочетание зеленого и красного равно несоответствию как внутреннего, так и внешнего сходства между Эвой и Шарлоттой (хотя в

прошлом Шарлотта хотела, чтобы дочь походила на нее как во внешнем облике, так и во внутреннем наполнении).

Пластическая драматургия фильма строится на характерном для И. Бергмана приеме акцентирования крупного плана лиц героев. Как правило, он используется режиссером в кульминационных зонах фильма, а также во время монологов действующих лиц.

Так, крупные планы лиц появляются уже в первых кадрах фильма, когда Виктор рассказывает про Эву **(1*D*)**. Здесь лица персонажей представлены крупным планом лишь для их более полной репрезентации и не несут никакого особого смыслового подтекста. Далее, в экспозиционной части фильма, во время первого разговора Эвы и Шарлотты (3В). когда Эва сообщила Шарлотте о том, что ее вторая дочь Хэлена также находится здесь, их лица впервые появляются крупным планом в одном кадре. Шарлотта не скрывает своего недовольства, но ведет себя очень сдержанно, а Эва, благодаря своему поступку, чувствует моральное превосходство над Шарлоттой и испытывает при этом некоторое душевное ликование. Эта ситуация, явившаяся зародышем их будущей ссоры, пластически подчеркнута режиссером.

После этот прием будет использован во время наибольшего непонимания и отчуждения между Эвой и Шарлоттой. Их лица встречаются в одном кадре и во время игры за роялем *(5ABD)*. В момент, когда Шарлотта поглощена своей игрой, когда она показывает Эве, как следует исполнять музыку Ф. Шопена, Эва с недоуменным видом упирается взглядом в Шарлотту, но не слушает, а точнее, не слышит, как играет ее мать. Она тупо смотрит на Шарлотту и ни одной струной своей души не откликается на музыку. Точно так же, как она не захочет впоследствии откликнуться на призыв своей матери разобраться в своих прошлых и настоящих чувствах, в отношениях между ними обеими *(6AB)*.

Эпизод ночного разговора, довольно протяженный по времени, имеет внутри себя волновую структуру развития. Так, можно выделить четыре волны и каждую — со своим кульминационным центром. Первая волна начинается совсем безобидным, даже несколько наивным, вопросом Шарлотты: «Эва, ты меня любишь?». Кульминацией этой волны станут слова Шарлотты: «Да ты меня ненавидишь!». Следующая волна (героини пьют на кухне вино) представляет собой монолог Эвы, изредка прерываемый фразами Шарлотты. Эва сыплет в сторону Шарлотты упреки (поначалу тихие и робкие) по поводу ее многочасовой работы за роялем, частых и длительных концертных поездок, а после, плача и крича, но поводу «неуемной энергии любви» Шарлотты, «направленной против меня [Эвы]». Эва ставит в вину своей матери и несложившуюся личную жизнь. Шарлотта признает свою неправоту, пытаясь несколько успокоить Эву, но это ей не удается. Заключает свою тираду Эва словами: «Такие люди, как ты, — сущее нака-

зание, тебя следовало бы посадить под замок». Именно в этой наиболее напряженной точке снова появляются их лица крупным планом в одном кадре. Причем героини смотрят прямо на зрителя, а не друг на друга.

Крупный план лица создает эффект максимального эмоционального контакта со зрителем, с одной стороны, и одновременно эффект обобщения — с другой: лицо персонажа становится лицом человека вообще, и это помогает зрителю глубже прочувствовать, проникнуть в атмосферу происходящего. Шарлотта и Эва воспринимаются не как героини данного фильма, а становятся прообразом отношений матери и дочери, которые чрезвычайно близки, но вместе с тем, разделены непроходимой пропастью. Как так может быть, что самые близкие становятся чужими и высказывают друг другу слова ненависти? Где та грань отчуждения, которую перешли героини, и возможно ли ее вообще избежать?

Третья волна пронизана настроением тихой грусти. В этот момент Шарлотта вспоминает эпизоды своего детства, когда она не знала любви, нежности и все свои чувства могла передать только посредством музыки. Возможно, этим и объясняется такое неустойчивое поведение Шарлотты по отношению к маленькой Эве. Не знавшая в детстве родительской опеки и тепла, Шарлотта в отношении своей дочери не смогла найти золотой середины, балансируя на уровне холодности и любви, отстраненности и чрезмерной заботы.

Последняя волна эпизода ночного разговора Эвы и Шарлотты знаменует собой постепенный спад эмоционального напряжения, во всяком случае, на пластическом уровне. Здесь Эва ставит в вину Шарлотте заметно ухудшившееся состояние здоровья Хэлены. Ее рассказ перемежается с воспоминаниями о прошлом. Пластическое решение воспоминаний носит спокойный, умиротворенный, несколько отрешенный характер, поэтому заключительные кадры большого разработочного эпизода носят менее напряженный характер, нежели предыдущие сцены. Героини не приходят к какому-либо окончательному выводу, каждая осталась при своем мнении, а непонимания между ними не стало меньше.

В звуковой образности «Осенней сонаты» главенствует вербальный компонент. Посредством монологов и диалогов героев исследуются все важнейшие причины ситуаций и событий фильма. Причем всеобъемлющая власть слова и молчания компенсируется отсутствием каких-либо шумовых эффектов. Посредством молчания, долгих взглядов и выразительных жестов герои фильма говорят друг другу много больше, чем словами. Что касается музыкального компонента, то это краткие внутри кадровые музыкальные эпизоды, которые в большинстве своем не несут важной драматургической нагрузки. Таковы музыкальные фрагменты в экспозиции фильма *(2А),* где Виктор слушал

концерт по радио, из эпизода-воспоминания Эвы (***6AB***), когда Леонардо играл на виолончели.

Исключение составляет момент игры за роялем вначале Эвы, а потом Шарлотты *(5ABD).* Две совершенно различные версии исполнения прелюдии Ф. Шопена являются косвенной характеристикой понимания героинями прекрасного, ощущения ими музыки, самого чувственного и груднообьяснимого вида искусства. Шарлотта играет прекрасно, она чувствует каждую ноту, каждый звук наполняется смыслом и передает богатство душевного мира. Эва же своей игрой демонстрирует не плохое владение текстом, как она вначале сказала, а полное его непонимание. Это приводит Шарлотту в отчаяние, которое ей с трудом удается сдержать. Эва, зная, что сыграла крайне неудачно, ждет оценки со стороны Шарлотты. Показательная игра Шарлотты стала для Эвы хуже всякой брани.

Таким образом, поэтика фильма «Осенняя соната» соответствует законам музыкальной драматургии и как всякое музыкальное произведение характеризуется внутренней завершенностью и закономерностью целого, иными словами, единством формы и содержания. Следует отметить мастерство, с каким режиссеру удалось вписать в такую динамичную, действенную форму, как сонатная, внешне статичный, «малодейственный» фильм. Именно за счет приоритета внутреннего действия над внешним, благодаря экспрессии диалога между героями создается впечатление огромного психологического напряжения, активного внутреннего движения. Предъявляя моральный счет своим героям, автор высказывает мысль о том, что с годами люди не становятся ближе, пусть даже самые родные, поскольку человек одинок в этом мире.

*Царенко Надежда*

## *«Страсти по Андрею» («Андрей Рублев», 1967, реж. А. Тарковский)*

Идею компаративного анализа кинопроизведения А. Тарковского «Страсти по Андрею» (1967) как пассиона подсказало само название фильма. Категорию «страсти» режиссер выводит в заглавие картины, что изначально отсылает нас к евангельским текстам, на основе которых формируется понятие «страстей», и, как следствие, к пассиону как музыкальному жанру, который достигает вершины своего развития в творчестве И.С. Баха. Бах превратил жанр страстей в сложные монументальные композиции, совмещающие в своей художественной концепции драматическое, эпическое и лирическое начало. По некоторым сведениям И.С. Бах написал четыре пассиона: «Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну», «Страсти по Марку», «Страсти по Луке». Однако до нас дошли лишь страсти по Матфею и Иоанну [2].



Фигура художника символична

И. Бах — один из главных для А. Тарковского композиторов, музыку которого режиссер вводит в художественную ткань своих кинолент. «Было время, когда я мог называть людей, влиявших на меня, бывших моими учителями. Но теперь в моем сознании сохраняются лишь «персонажи» наполовину святые, наполовину безумцы. Среди них — Лев Толстой, Бах, Леонардо да Винчи… Тысячи страниц написаны о них, но в итоге никто не смог найти, коснуться истины, затронуть сущность их творчества! Это лишний раз доказывает, что чудо необъяснимо…», — признавался русский режиссер [4, с. 77].

Сразу нужно отметить, что именно в киноленту «Страсти по Андрею» А. Тарковский как раз не включает музыку Баха вообще в том числе и из пассивна. Но звуковая образность пассивна «Страсти по Матфею» и архитектоника фильма созвучны друг другу.

«Страсти по Матфею» (*MP*) Баха и «Страсти по Андрею» *(AP)* объединяет христианская проблематика. В первом случае такая направленность обусловлена евангельским текстом, а во втором — общим библейским «звучанием» произведения.

Пассивны являются наиболее драматическими творениями Баха как по содержанию, так и по роду композиции. Динамика внешнего, событийного плана действия (речитативы, хоралы, мадригальные хоры) и внутреннего (арии, ариозо) предстает в сложном полифоническом соотношении, где широкие ритмы волн подъема сменяются спадом, напряжение — разрядкой.

В *MP* Баха сюжетная канва разворачивается не всегда последовательно и часто перебивается отклонениями, комментариями, напоминанием о том, что было, и предвосхищением того, что должно свершиться.

*MP* И.С. Баха делятся на две части. Первая часть включает 4 раздела:

✓ 1-й раздел (2–12): сговор первосвященников, Иуда за 30 сребреников соглашается выдать Иисуса;

✓ 2-й раздел (13–23): Тайная вечеря — единственная сцена во всем пассионе выдержанная в светлом характере;

✓ 3-й раздел (24–31): скорбь и тоска Иисуса в Гефсиманском саду, вопрошает он к Отцу небесному: « ...если бы Ты благоволил пронесть чашу сию мимо Меня!...»;

✓ 4-й раздел (32-35): развязка первой части, приход Иуды с воинами, поцелуй Иуды, пленение Христа.

Вторую часть *MP* предваряет короткое вступление, и включает она три раздела:

✓ 5-й раздел (37-53): допрос Иисуса, раскаяние Иуды, отречение Петра. В центре драматического развития стоит тройное отречение Петра. Три плана действия здесь объединяются идеей справедливости, правоты, истинности;

✓ 6-й раздел (54-72): осуждение, шествие на Голгофу, мученическая смерть на кресте;

✓ 7-й раздел (73-78): «положение во гроб».

Действие завершает хор «Покойся с миром» [2].

Композиция фильма *AP* аналогична *MP:* она также двухчастна и включает семь разделов-новелл. Каждая из новелл имеет четкие временные рамки и автономность сюжетного развития.

Кинопроизведение А. Тарковского, как и пассион И.С. Баха, начинается с пролога: запуск воздушного шара. Вступление предваряет заявленную в фильме тему судьбы художника: преданность своему делу, готовность пожертвовать жизнью ради творчества. Как и хоровое вступление *МР*, пролог *АР* предвосхищает собой дальнейшие события фильма.

*Первая часть*

1.1. «Скоморох, 1400 год»: предательство Кирилла как следствие собственной бездарности, зависти к чужому таланту;

1.2. Феофан Грек «Лето-зима-весна-лето 1405-1406 гг.»: по атмосфере новелла гармонирует с Тайной вечерей *МР*. Тот же неспешный ход действия, подчеркивающий философичность происходящего. Спор Ф. Грека и А. Рублева. «Людям нужно напоминать, что люди они, что русские — одна кровь, одна земля», — убеждает Андрей Феофана. Контрапунктом беседы выступает мотив жертвоприношения в сценах шествия на Голгофу и распятия как аллегория творческого пути художника.

1.3. «Праздник, весна 1408 год»: Андрей становится свидетелем языческого праздника и убеждается в наивности людской, не видящей различия между любовью плотской и духовной. Поэтому так обескураживающе звучит для него вопрос язычницы Марфы: «А разве любовь — грех?».

1.4. «Страшный суд, лето 1408 года»: жестокая расправа над мастерами. Уже давно выбелены стены храма, но Андрей не может начать работу. И не для того измучил он свою артель, чтобы настроиться на апокалипсический лад «Страшного суда». А чтобы преодолеть ужасы жизни и изобразить в своих фресках красоту людей, праздник человечности. «Не хочу народ распугивать», — Андрей убежден в том, что не страх должен внушать людям храм, а доброту и милость Господа.

*Вторая часть*

2.1. «Набег, осень 1408 год»: совместное нападение татар и младшего князя как результат давней распри между братьями. Метафора «на одно лицо» (обоих братьев играет один и тот же актер — Ю. Назаров) кристаллизует мысль о том, что нет правого в этой распре, за которую народ платит кровью и мукой [1].

По аналогии с *МР* (5-й раздел) в новелле можно выделить также три плана действия: план тройного «отречения» младшего князя от родного города, от своих людей, от храма; план А. Рублева; план внутренних переживаний князя.

Защищая блаженную («дурочку»), Андрей убивает татарского воина. Ужас пережитого набега и осознание собственного смертного греха приводят иконописца к решению дать обет молчания как

человека и как художника. «Писать больше не буду, не нужно это никому».

2.2. «Любовь, зима 1412 год»: голод, возвращение с покаянием Кирилла, блаженная становится татарской женой — «там сытнее»;

2.3. «Колокол, весна-лето-осень-зима-весна 1423–1424 гг.»: литье колокола под руководством паренька Бориски. С первым звуком колокола Андрей прерывает обет молчания: «Вот пойдем мы с тобой вместе. Ты колокола лить, я иконы писать... Какой праздник для людей».

Фильм заканчивается эпилогом, где фрагмент за фрагментом восстает на экране «Троица» Андрея Рублева. Режиссер выписывает киноленту в черно-белых тонах, и лишь заключение дает в цвете. Гармония иконы Рублева — этот яркий цветовой аккорд — еще раз напоминает о подвиге художника, своим творчеством преодолевающим дисгармонию жизни.

*МР* Баха имеет три мощных хоровых портала — три наиболее динамичных хоровых номера, сопряженных с высоким драматическим напряжением, с обострением музыкальной выразительности. Аналогичный каркас присущ и фильму *АР,* где также есть три ярких образно-смысловых акцента. Причем, первый и второй порталы выполняют функции вступления (пролога) и развязки (1.4) первой части как в фильме, так и в пассионе Баха. В качестве третьего портала в *МР* выступает заключительный хор, а в *АР* — это также завершающие сцены (кульминация новеллы «Колокол» (2.3) и эпилог фильма).

Первый портал совпадает с прологом киноленты, где полет воздушного шара становится метафорой парения высокой творческой фантазии. «Лечу!» — кричит древний воздухоплаватель, одним словом выражая свой восторг от осуществления творческого замысла. Но полет шара не долог и заканчивается падением мужика-«Икара», принесшего в жертву свою жизнь ради свободы творчества, ради мгновения полета творческой мысли.

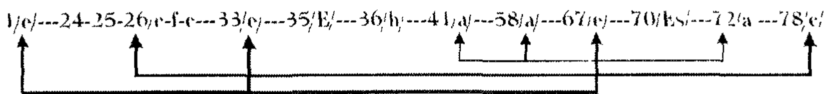
Доля художника обернется еще ужаснее в новелле «Страшный суд» (1.4), ее кульминационная точка совпадет со вторым порталом. Это будет не забитый мастер-самоучка, а гордые своим умением вольные строители и камнерезы, ставшие бессмысленной жертвой расприи двух князей.

Третий портал соответствует основной кульминации фильма: отказ Андрея от обета молчания и готовность снова творить резонирует с первой творческой победой юного Бориски — колокольных дел мастера.

И если финалом *МР* становится погребение, то финал *АР* — это праздник возрождения, пробуждение жизни. От творческого порыва

Бориски, словно от всполоха, воспламеняется и омертвевшая, превратившаяся в пепелище душа Рублева. Ведь если душа — это «одна из метаморфоз огня», то, конечно, с особой интенсивностью и яркостью он вспыхивает в творящем, созидающем человеке [1].

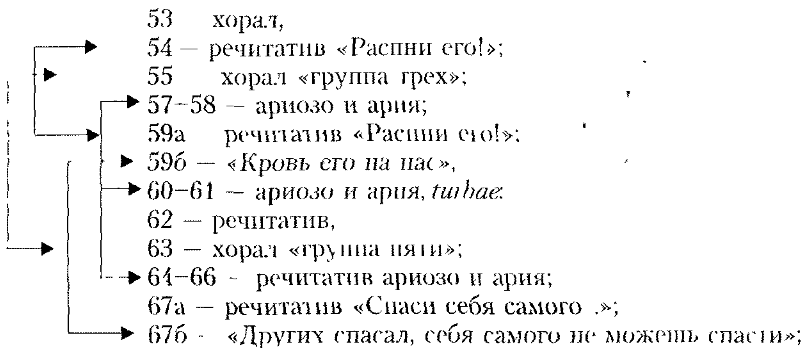
Еще один важнейший общий момент *МР* и *АР* — арочный принцип соединения различных номеров далеко отстоящих друг от друга разделов и частей. И.С. Бах сближает их с помощью ладотональных связей [2].




**e, c, f, a** — соответственно ми, до, фа, ля миноры;

**E, Es** — соответственно ми и ми-бемоль мажоры.

А также с помощью похожего или идентичного мелодизма и текста.




Цифры 53, 54 и т.д. соответствуют номерам пассиона *МР*.

А. Тарковский также применяет арочный принцип в композиции фильма на основе дистанционного монтажа, т.е., та или иная тема, мотив в фильме входит, откликается другим мотивам, разрабатывается и завершается вместе с целым. *АР* только кажется цепочкой отдельных новелл: на самом деле все в фильме взаимосвязано, завершено. На следующей странице приведена архитектоника фильма «Страсти по Андрею».

Одна из центральных тем фильма А. Тарковского — художник и время. Являясь основной, она не становится статичной, а, постоянно изменяясь и преломляясь в судьбах различных персонажей, заостряет внимание зрителя на новых аспектах проблемы, заставляет под другим углом взглянуть на происходящие события.

| | |
|---|---|
| Пролог (вступление № 1) | Запуск воздушного шара |
| Портал | *«Лечу!»* |
| 1-я часть | |
| *1.1 (1-й раздел)* | Трое чернецов |
| | Скоморох |
| 1.2 (2-й раздел) | Ф. Грек и Кирилл, лето |
| | Приглашение Ф. Грека, зима |
| | Спор Феофана и Андрея |
| | Голгофа |
| 1.3 (3-й раздел) | Языческий праздник |
| | Марфа: «А разве любовь грех?» |
| 1.4 (4-й раздел) | «Не хочу народ распугивать» |
| Портал | «Дурочка» |
| | Расправа над мастерами |
| | Пятно на стене |
| 2-я часть | |
| 2.1 (5-й раздел) | Набег |
| | Тройное отречение князя |
| | А. Рублев дает обет молчания |
| | «Писать больше не буду, не нужно это никому» |
| 2.2 (6-й раздел) | *Возвращение* Кирилла |
| | «Дурочка» уезжает с татарами |
| 2.3 (7-й раздел) | *Колокол* |
| Портал | Скоморох |
| | Праздник колокола |
| | «Вот пойдем мы с тобой вместе. Ты колокола лить, я иконы писать» |
| Эпилог (заключительный хор № 79) | Икона А. Рублева «Троица» |

Еще одной крупной темой является тема творчества. Для кого творить? Для Бога или для людей? Этот вопрос стоит в центре спора А. Рублева с Ф. Греком (1.2), который найдет свое завершение уже за пределами земного бытия — в видении Андрея (2.1).

Тема судьбы художника явится зрителю в лицах мастеров, скомороха, Бориски и, конечно, самого Андрея Рублева — художника-иконописца.

Среди основных мотивов кинокартины можно выделить следующие: возвращение, предательство, покаяние, жертвоприношение, а также мотив стихийных сил природы. После долгого молчания вернется к творчеству Андрей, через покаяние возвратится Кирилл в монастырь, великий князь владимирский отстроит город и отольет колокол, покаявшись в разорении. Мотив жертвоприношения представлен в фильме не только сценами шествия на Голгофу, он проходит через судьбы всех героев-художников киноленты. Каждый из них кладет на алтарь искусства не только свой талант, но и свою жизнь.

Более того, каждый крупный персонаж, образ находят в киноленте свой отклик. Не только скоморох (1.1) явится в финале (2.3), чтобы обличить Андрея в предательстве, и тем вызовет позднее покаяние Кирилла, но один из мастеров, ослепленных князем (1.4), найдет убежище в монастыре, и «дурочка» (1.4) в белом убранстве богатой татарской жены проведет в поводу коня на праздник колокола (2.3).

Кроме представленных в кинематографе А. Тарковского, существует целый ряд мотивов, переходящих из одного фильма в другой. Мотив полета как метафора духовного порыва, победы над косностью материи (полет мужика в прологе); немота, заикание. Что такое молчание Рублева, как не крайний и сознательный случай немоты, разрешаемый искусством.

Материальная среда фильма на редкость добротна, выразительна без декоративности. Режиссер как будто стремится к кадру, наиболее приближенному к реальности, почти документальному. Поэтому даже видение Андрея изначально воспринимается как действительность, и лишь спустя некоторое время по неясному свечению лица Феофана догадываешься о том, что Рублев разговаривает с призраком. В ходе развития действия кинокартины не возникает чувства былинности или сказочности. Хотя конкретно-исторических сведений о русском иконописце сохранилось крайне мало, Рублев и окружающая его действительность, выписанные у А. Тарковского, вызывают ощущение пронзительной точности попадания в верную тональность.

«Страсти по Андрею» отличает неспешное развитие действия: длинные монтажные кадры, рапидные съемки. Камера подолгу задерживается на лицах, предметах, — будь то яблоко, или белая стена храма, или гусь, неуклюже слетающий с городской стены, или лошади,

стоящие под дождем. Такая несуетность придает кинокартине метафизическую объемность.

В фильме не звучит музыка И.С. Баха. Более того, написанная В. Овчинником оригинальная музыка крайне редко появляется в фильме, сопровождая наиболее напряженные моменты киноленты: в прологе (падение воздушного шара), в некоторых моментах новеллы «Набег» (2.1), в эпилоге, где также используется еще одно средство изобразительности кинематографа — цвет. Пространственный, ирреальный характер музыкального ряда киноленты подчеркивает объективность и достоверность отображенных на экране сцен.

Таким образом, в результате компаративного сопоставления кинопроизведения А. Тарковского «Страсти по Андрею» и пассиона И.С. Баха «Страсти по Матфею» обнаружился ряд общих позиций: христианская проблематика, общность композиции, наложение трех порталов пассиона на структуру фильма, арочные принципы соединения художественной ткани произведений. Однако не только эти основополагающие принципы *AP* и *MP,* но и ряд общих мотивов: покаяния, отречения, предательства, любви к ближнему, жертвенности — сближают музыкальное и экранное произведение.

Главное событие пассиона (распятие) неизбежно. В ходе повествования оно обрастает подробностями, которые воспринимаются ступенями, ведущими к Голгофе. В нем заключается исторический, временной смысл рассказа. Тогда как само событие обладает вневременной значимостью. Христос — это символ жертвенности, вызывающий чувство глубокого сострадания.

Фигура художника также в некотором роде символична, особенно если говорить о ней в контексте фильма А. Тарковского. И скоморох, и мастера, и Феофан Грек, и сам Рублев выстраивают некий единый образ-символ. Всех их объединяет преданность своему делу, готовность жертвовать собой ради творчества, созидать не для себя, но для других. И если их имена становятся историческим, временным фактом, то произведения их приобретают вневременной характер.

**Литература**

**1.** *Туровская, М.И. 1/*$_2$, или Фильмы А. Тарковского. М.: Искусство, 1991.

2. *Друскин, М.С.* Пассивны и мессы И.С. Баха. Л.: Музыка; 1976.

3. *Друскин, М.С.* И.С. Бах. М.: Музыка, 1982.

4. Экран-89 / сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1989.

*Калинина Алиса*

## *«Скрытое» (2005, рем: М. Ханеке)*

Фильм современного французского режиссера М. Ханеке «Скрытое» — яркий пример синтеза психоанализа и кинематографа. Уже в самом названии автор намекает на что-то «скрытое», «вытесненное» из сознания главного героя, мешающее ему полноценно жить.

Сюжет картины довольно прост: литературный критик, успешный ведущий популярной телепередачи Джордж Лоран, регулярно получает видеокассеты и рисунки, заставляющие его вспомнить события сорокалетней давности, когда у его родителей работали крестьяне из Алжира, погибшие на парижской демонстрации в 1961 г. Родители Лорана захотели усыновить оставшегося сиротой сына этих крестьян — Мажида. Шестилетний Лоран не смог с этим смириться и приложил все усилия, чтобы мальчика-алжирца увезли в детский дом. Спустя сорок лет Лоран находит Мажида, подозревая, что кассеты и рисунки дело его рук. Но при очередной встрече Мажид на глазах у Лорана кончает жизнь самоубийством, и проблема для главного героя остается открытой.

Внешне Джордж Лоран вполне успешный, уверенный в себе человек, имеющий благополучную семью, свой дом, занимающийся любимым делом. Однако при ближайшем рассмотрении становится понятно, что все это лишь его маска, или «персона». «Персона» — один из архетипов К.Г. Юнга, означающий поверхностный слой «Я», полностью приспособленный к социальному окружению и зависимый от него. Человек обманывает себя и в большей степени других в отношении своих качеств и установок [1, с. 631].

Иллюзорность внешней успешности, уверенности в себе рушится, как только появляются факторы, заставляющие Лорана вспомнить то, что он давно вытеснил из своего сознания.

Автор концепции психоанализа З. Фрейд рассматривал структуру личности через взаимодействие трех слагаемых: «сознательного», «предсознательного» (или «латентного») и «бессознательного». Опираясь на подобную модель, составим сюжетную карту фильма, включающую три уровня. Уровень «А» («сознательное») эквивалентен объективной реальности Лорана. Уровень «В» («предсознательное») двусоставен и соподчиняет шесть анонимных видеозаписей («В») и непосредственные воспоминания героя, связанные с образом маленького Мажида («$B^1$»). Уровень «С» («бессознательное») составляют два сновидения Лорана, которые также в качестве опорного образа выдвигают подростка Мажида.

**Сюжетная карта фильма**

| Эпизоды | 1 | 2 | 3 | 4 |
|---|---|---|---|---|
| A | | Семейный ужин | | Столкновение Лорана с афроамериканцем |
| B | Фасад дома Лорана (день) | | Фасад дома Лорана (вечер) | |
| B[1] | | | Маленький Мажид | |
| C | | | | |

| Эпизоды | 5 | 6 | 7 | 8 |
|---|---|---|---|---|
| A | Разговор Лорана с сыном | Гости в доме Лорана | | Визит Лорана к матери |
| B | | | Дом родителей Лорана | |
| B[1] | Маленький Мажид плюет кровью | | | |
| C | | | | |

| Эпизоды | 9 | 10 | 11 | 12 |
|---|---|---|---|---|
| A | | | Ссора Лорана с женой | Встреча Лорана с Мажидом |
| B | | Дорога в дом Мажида | | |
| B[1] | | | | |
| C | Сон Лорана | | | |

| Эпизоды | 13 | 14 | 15 | 16 |
|---|---|---|---|---|
| A | Объяснение Лорана с женой | Разговор Лорана с боссом | Исчезновение и поиски сына | Возвращение сына |
| B | Визит Лорана к Мажиду. Мажид один в своей комнате | | | |
| B[1] | | | | |
| C | | | | |

| Эпизоды | 17 | 18 | 19 | 20 |
|---|---|---|---|---|
| А<br>В | Самоубийство Мажида | Разговор Лорана с женой | Разговор Лорана с сыном Мажида | Лоран ложится спать (день) |
| В[1] | | | | |
| С | | | | |

| Эпизоды | 21 | 22 |
|---|---|---|
| А | | |
| В<br>В[1] | | Крыльцо школы |
| С | Сон Лорана | |

Итак, сюжет фильма включает 22 эпизода, 15 из которых представляют собой объективную реальность (уровень А). Опираясь на них, можно рассматривать композицию фильма. В таком случае экспозицией здесь является «А-2» («семейный ужин»), завязка «А-13» («объяснение Лорана с женой»), кульминация «А-17» («самоубийство Мажида»), развязка «А-20» («Лоран ложится спать»). Однако подобный подход вряд ли объяснит истинный, глубинный смысл картины. В фильмах, поэтика которых сопряжена с психоанализом, завязкой и кульминацией, как правило, служит проявление «скрытого» мотива (образа, факта), когда-либо намеренно вытесненного героем из памяти. Сюжетосложение в таких случаях чаще всего принимает инверсивный характер, когда истинная завязка обнаруживает себя не ранее, чем в середине фильма.

Уровень «В», как было сказано выше, сложен по своему составу и включает как воспоминания Лорана, так и анонимные видеозаписи. Если включение воспоминаний персонажа в нарративную структуру фильма широко распространенный художественный прием, то введение в качестве способа репрезентации «предсознательного» видеозаписей является нетривиальным ходом режиссера. В пользу подобной декодировки (видеозапись как актуализация «предсознательного» героя) говорит то, что эти видеозаписи анонимны не только для Лорана, но и для зрителя, так и не получающего в ходе фильма ответа на вопрос о том, кто же ведет эту игру против Лорана.

Шесть видеозаписей поочередно презентуют то фасад дома Лорана в дневном и в ночном варианте, то дом родителей Лорана, то дорогу в

дом Мажида, то визит Лорана к Мажиду, то крыльцо школы, *где* учится сын Лорана. Причем, отчетливо прослеживается «манифестационный» характер видеозаписей. Так, первый эпизод фильма — дневная видеозапись фасада дома Лорана («В-1») изначально представляет собой статичный кадр, на фоне которого появляются титры, и только на третьей минуте фильма за счет вербального компонента (диалог за кадром) становится очевидно, что это видеозапись.

Вторая видеозапись («В-3»), по сути, повторяет длинный статичный кадр с фасадом дома Лорана в вечернее время, представленный зрителю ранее. На то, что этот эпизод является видеозаписью, уже в самом начале указывает перемотка кассеты назад, а также вербальный комментарий (диалог Лорана с женой) за кадром. Также на видеозапись в данном эпизоде наслаивается воспоминание Лорана, связанное с образом маленького Мажида («$В^1$-3»).

Третья видеозапись — «Дом родителей Лорана» («В-7») изначально трактуется как таковая, поскольку эта сцена представляет зрителю процесс просмотра кассеты героями.

Четвертая видеозапись — «Дорога в дом Мажида» («В-10») — начинается довольно неожиданно и динамично, легко отождествляясь с объективной реальностью. И только на второй минуте, когда изображение вдруг останавливается и начинает отматываться назад, а затем появляется вербальный закадровый компонент (диалог Лорана с женой), становится понятно, что это очередная анонимная видеозапись, на фоне которой происходит ссора Лорана с женой — эпизод уровня «А». Таким образом создается эффект «перетекания» уровня «В» в уровень «А», т.е., по сути, «подсознательное» провоцирует изменение реальности.

Пятая видеозапись — «Визит Лорана к Мажиду. Мажид один в своей комнате» (В-13») выстроена аналогично предыдущему эпизоду («В-10») и поэтому тоже не сразу осознается как видеозапись. Лишь вербальный компонент за кадром (диалог Лорана с женой) помогает это понять. Аналогия построения эпизодов «В-10» и «В-13» заключается и в «перетекании» уровня «В» в уровень «А», когда на фоне видеозаписи («В-13») происходит объяснение Лорана с женой («А-13»).

Последняя, шестая видеозапись («В-22») — крыльцо школы, где учится сын Лорана, представляет собой статичную композицию общего плана протяженностью около четырех(!) минут. Этот монтажный кадр по стилистике аналогичен начальному эпизоду фильма («В-1»). В пользу того, что это видеозапись (зафиксированная, или фиксируемая, на пленку реальность) может свидетельствовать пластика кадра, явно сформированная наблюдающей, отстраненной камерой. Однако «подсказки» зрителю больше не будет, поэтому заключительный кадр фильма М. Ханеке лишь «ощущается» как очередная видеозапись. По-

являющиеся на нем финальные титры указывают на окончание ленты, оставляя зрителя в неопределенности, но структурно обрамляя картину.

Воспоминания Лорана (уровень «B1») и в одном, и в другом случае связаны с образом маленького Мажида. Первое подано как затемненный портрет алжирского мальчика. Причем этот кадр («B 1-3») вкраплен в эпизод видеозаписи фасада дома Лорана («B-3»). Во втором случае лицо маленького Мажида, плюющегося кровью, возникает в сцене разговора Лорана с сыном («A-5», «$B^1$-5»).

Уровень «C» представлен двумя сновидениями Лорана, которые непосредственно отражают драматические события прошлого, т.е. детство Мажида.

*Содержание первого сновидения. Хозяйственный двор дома родителей Лорана. Маленький Мажид, отрубив голову петуху, угрожающе надвигается на подростка Лорана.*

*Содержание второго сновидения. Лужайка перед домом родителей Лорана. Маленького Мажида насильно заталкивают в машину работники детского дома. При этой сцене молча присутствуют родители Лорана.*

Если первое сновидение представлено исключительно крупным планом, то второе — дальним, как бы с точки зрения спрятавшегося в укромном убежище Лорана.

Поскольку бессознательные желания всегда чрезвычайно активны и живы, все тайное, «скрытое» неизбежно становится явным — рано или поздно. В случае с главным героем это происходит постепенно: сначала на уровне «предсознательного» во время просмотра видеокассет, затем на уровне «бессознательного» во время сна. Как утверждал 3. Фрейд, сновидения представляют собой непроизвольную психическую деятельность человека, а потому являются в высшей степени объективным, естественным продуктом психики [1; 64].

Лоран, осуществив в шестилетнем возрасте хитроумный план изгнания сироты Мажида, вытеснил этот нелицеприятный факт в сферу своего «бессознательного». И здесь мы можем констатировать еще одно архетшшческое тождество — «тень». К.Г. Юнг понимал под «тенью» совокупность качеств «Я», которые в силу их социальной неприемлемости практически не проявляются в поведении. В данном смысле «тень» полностью противоположна по значению «персоне». «Тень» отождествляется с человеком, наделяется определенными психическими качествами, противоположными качествам ее носителя [1, с. 650]. «Тень» у Лорана — образ Мажида.

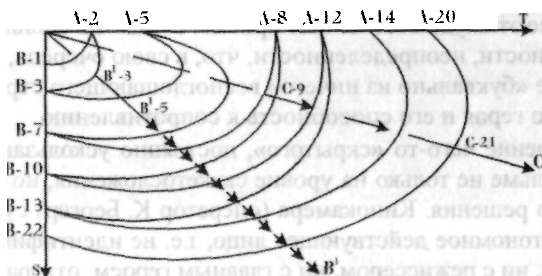
Лоран пытается решительно покончить с проблемой «тени». Он встречается с Мажидом, навещает свою мать, обращается в полицию и прилагает все душевные усилия к тому, чтобы сохранить внутреннее равновесие, несмотря на все более разрастающийся страх. Однако все

старания заблокировать вырвавшееся на поверхность «скрытое» (моральную вину перед Мажидом) не решают психологическую проблему героя. В финале фильма он, приняв снотворное, посреди дня ложится спать. Такой шаг Лорана можно истолковать как бессознательную попытку освободиться от страха и боли, преодолев внутреннее расщепление своей личности через «самость» — архетип, определенный К.Г. Юнгом как выражение непоколебимого личного тождества самому себе, когда «Я» тождественно равно «Я» [1, с. 643]. К этому героя подталкивает своим поведением (исчезновением без предупреждения) и собственный сын, усугубляя стресс отца, и сын покончившего с собой Мажида, который морально уничтожает главного героя.



Лоран: самость

Исходя из всего изложенного, можно предложить образ-структуру фильма в виде следующей диаграммы:




Горизонтальная ось Т представляет временную координату развертывания сюжета фильма, где располагается «событийный фон» (уровень А — объективная реальность согласно сюжетной карте).

На вертикальной оси S располагаются шесть видеозаписей (уровень «В» по сюжетной карте). Именно вдоль нее осуществляется смысловое развитие картины — углубление в «предсознательное» героя.

Кривая, маятникообразно соединяющая обе этих оси, берет свое начало в точке **В-1** (первый эпизод фильма) и «выныривает» на поверхность реальных событий (А-2). Затем снова возвращается на опорную ось S (эпизод В-3) и опять докатывается до оси Т (А-5) и т.д.

Два луча — В (воспоминания Лорана) и С (сновидения Лорана) — вписаны в пространство координат Т S, образуя по две точки пересечения с основной кривой: соответственно **$B^1$-3** и **$B^1$-5**; С-9 и **С-21**.

Последняя волна диаграммы находится в своеобразном противосложении к предыдущим: «эффект прилива», накатывания волн от S к Т завершается обратным ходом. Импульс «волна» получает на горизонтали Т (эпизод А-20), затем уходит на предельную глубину (сновидение Лорана С-21) и останавливается на оси S (финальный эпизод В-22), обрамляя композицию и закрепляя архитектонику фильма вдоль смыслообразующей вертикали S.

Стремление сконцентрировать внимание зрителя на эмоциональном состоянии главного героя, сосредоточиться и проникнуть в его «душевный колодец» достигается М. Ханеке неординарными художественными средствами. Режиссер жестко ограничивает пространство событий: все сцены разыгрываются в небольших комнатах. Эта подчеркнутая замкнутость усиливается статикой внутрикадровой композиции и принципиальным отсутствием музыкального компонента. Но главное, режиссер использует оригинальный ход: видеонаблюдение или съемка скрытой камерой, которая может отождествляться со «скрытой камерой» подсознания Лорана. Следует отметить, что съемка скрытой камерой — неоднозначное явление. С этической точки зрения это неприемлемо. С точки зрения постижения истины — наиболее объективно. Все эти художественные приемы создают в фильме атмосферу недосказанности, неопределенности, что, в свою очередь, провоцирует разрастание «буквально из ничего» всепоглощающего страха, подавляющего волю героя и его способность к сопротивлению.

Впечатление чего-то «скрытого», постоянно ускользающего достигается в фильме не только на уровне сюжетосложения, но и с помощью визуального решения. Кинокамера (оператор К. Бергер) существует как скрытое, автономное действующее лицо, т.е. не идентифицируется ни с оператором, ни с режиссером, ни с главным героем, отстранение фиксируя происходящее. На экране преобладают средние и общие планы, динамика действия «затруднена». Максимально жизнеподобные диалоги героев без присущей игровому кино литературности и довольно протяженные монтажные кадры добавляют ощущение документальности ки-

нонаблюдения. Примечательна в этом смысле кульминация (А-17, «самоубийство Мажида»). В ней нет традиционного крещендирования, концентрации крупных планов, ярко выраженных эмоций героев, музыкального напряжения. Трагедия происходит внезапно, кратко, как вспышка молнии, и одновременно буднично, на общем плане как событие, зафиксированное «холодным взором» скрытой камеры.

Картина М. Ханеке, несмотря на общую недосказанность, неопределенность, достаточно легко поддается контекстуальному анализу на базе аналитической психологии З. Фрейда и К.Г. Юнга. Но вместе с тем фильм отражает и актуальную социальную проблему французов, связанную с алжирцами-инородцами. Как известно, с 1830 г. Алжир являлся французской колонией, пока в результате освободительных движений, прокатившихся по всей Франции в 1961-1962 гг., не приобрел статус независимости. Именно этот социально-исторический контекст опосредованно встроен в фильм. Вина Лорана перед Мажидом есть аллегория социальной вины французов перед алжирцами. Так, социальная проблематика оттеняет в фильме психологические проблемы главного героя.

**Литература**

1. *Фрейд, З.* Толкование сновидений: кр. словарь психоаналитических терминов. СПб.: Алетейя, 1999.

2. *Фрейд, З.* Я и Оно. О психоанализе. М.: Эксмо, 2003.

3. *Юнг, К.Г.* Очерки по аналитической психологии. О психологии бессознательного. Минск: Харвест, 2003.

4. *Юнг, К.Г.* Психологические типы. М.: Университ. кн., 1998.

## *«Возвращение» (2003, реж. А. Звягинцев)*

Неожиданное возвращение отца, который отсутствовал десять лет, становится для Андрея и Ивана суровым испытанием. Появление этого чужого и, как кажется, враждебного человека переворачивает их жизни. Пытаясь найти общий язык, все трое отправляются в поход. Однако совместное путешествие оказывается не только мучительным, но трагическим в силу неожиданной гибели отца.

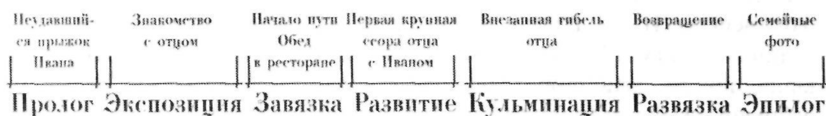
Главный конфликт фильма на событийном уровне — напряженность отношений Ивана с отцом. Привыкший чувствовать себя свободным и независимым, десятилетний мальчик принимает внезапно появившегося отца «в штыки» и отказывается выполнять его родительские требования. К этому примешивается чувство давней обиды на человека, которому ни он, ни его мать и брат так долго были не нужны. Образ Ивана характеризуется максимализмом, полярностью этических оценок («хорошо — плохо») и нежеланием идти на компромисс (по словам Андрея, «он упрямый, как осел»).

Отец — фигура загадочная. Немногословный, жесткий, он пытается сблизиться с сыновьями, но своей сухостью и замкнутостью лишь отталкивает их от себя. Акты воспитания (высаживание Ивана из машины после непрерывного нытья с целью дать ему осуществить свое желание — порыбачить) и возмездия (отмщение воришке, физическое наказание Андрея за опоздание) от человека, пришедшего неизвестно откуда, сыновья (особенно Иван) воспринимать отказываются. Внеконтекстуальная справедливость и беспристрастность предстает здесь бессердечием.

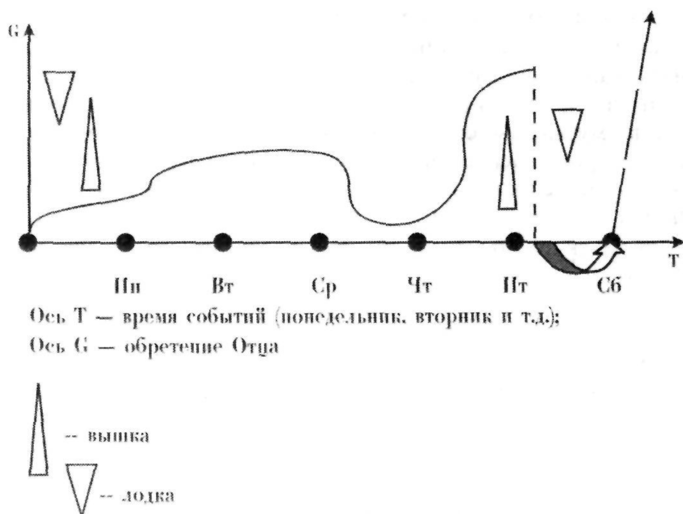
Андрей играет роль связующего звена между отцом и младшим братом. Будучи близким Ивану но возрасту, он одновременно еще смутно помнит отца, поэтому его появление не вызывает в нем столь резкого отторжения. Его желание во что бы то ни стало наладить отношения, «обойти острые углы» противопоставляются выразительной неприязни Ивана и угрюмой жесткости отца. Однако же после смерти отца стальные интонации появятся в голосе именно старшего сына как ознаменование взросления, обретения мужественности, своего рода инициации.

Женские образы прописаны в фильме гораздо менее детально. Бабушка тиха и молчалива, бесцветна, словно испугана внезапным появлением в доме харизматичного отца. Мать выглядит совершенно спокойной, как будто всегда знала (верила), что возвращение этого странного человека — ее мужа — неизбежно.

Дискретность повествования (фильм выстроен в форме дневника) не нарушает его *линеарности*. Разные по продолжительности эпизоды складываются в хронологически выверенную сюжетную линию, в которой нет ретроспекций. Подобное построение картины позволяет говорить о классической композиционной модели, где экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка достаточно легко определяются (тем более что все события фильма четко распределены по дням недели). Повествование обрамляется прологом и эпилогом.




Образ-структура фильма может быть выражена в виде графика, в котором горизонталь представляет собой течение времени, а вертикаль — восстановление утраченной связи мальчиков с отцом. Ломаная линия — показатель непростых взаимоотношений. Ее отгибания кверху отмечают обретение некоего равновесия (согласие сыновей на путешествие, прибытие на остров). И лишь в момент глубочайшего кризиса, когда в реальности для героев отец окончательно потерян, эта утрата парадоксальным образом становится символом подлинного возвращения. Мальчики находят отца не в жизни, но в своих душах.



Пластические образы вышки и лодки являются не только опорными метафорами в картине А. Звягинцева, но играют формообразующую роль. Затонувшая лодка в прологе воспринимается только лишь как элемент пейзажа. В развязке фильма она символизирует утрату и постфактум проводит смысловую и композиционную арку к началу. Аналогично функционирует образ вышки. В прологе это знак детского страха и невыполненного прыжка (несостоявшегося самоутверждения Ивана). В кульминационном эпизоде образ вышки событийно также связан с несостоявшимся прыжком Ивана, но одновременно семантически сопряжен со страшным падением в буквальном значении (гибель отца) и метафорическом (Иван). Если в прологе вышка фиксирует статику, данность (одинокая фигура Ивана на площадке между небом и землей), то в кульминационной сцене определяющей становится динамика отчаянное взбирание Ивана на верхотуру на пределе физических и душевных сил.

Важнейший всеобъемлющий образ «Возвращения» — природа. Море, огонь, бесконечные медитативные пейзажи северной России, внезапные тугие струи дождя — все это режиссер органично воспринял от своего предшественника А. Тарковского, а тот — от А. Довженко. Природа у А. Звягинцева незыблема в своей молчаливой мудрости. Лишь иногда она разражается грозой, испытывая силу духа недолговечных, смертных людей. В финале море молчаливо и торжественно принимает тело отца — совсем так же, как у А. Довженко земля принимает погибшего Василя. Однако при всей своей убедительности пантеистическая философия отнюдь не является определяющей в этом фильме.

Фильм снят в эстетике художественного минимализма. Цветовая партитура ленты (художник Ж. Пахомова) по большей части монохромна, в ней преобладают серебристо-серые тона.

Главным звуковым образом фильма, несущим самую большую смысловую нагрузку, является тишина. При этом в фильме значительную роль играют и природные шумы (гул машины, шум моря и т.д.). Главная же музыкальная тема (композитор А. Дергачев) представляет собой оркестровое переосмысление синагогальных песнопений. Кроме того, в фильме использована музыка В.А. Моцарта («Реквием» — № 6 *Benedictus*).

Столь же скупа по выразительным средствам и игра актеров (В. Гарин (Андрей), И. Добронравов (Иван), К. Лавроненко (отец), Н. Вдовина (мать). Каждая деталь в их исполнении невероятно заострена, направлена на вполне определенный эмоциональный отклик.

Такая предельная концентрация выразительных возможностей экрана держит в напряжении на протяжении всего фильма, и напряжение это растет от кадра к кадру, чтобы в финале прорваться настоящим катарсисом зрителей.

Сдержанность всей художественной сферы фильма, его тяготение к жанру притчи решительно заостряет проблему символико-метафори-

ческого надтекста. Наиболее ярко символический пласт «Возвращения» может быть раскрыт, если принять за основу религиозную (а именно христианскую) интерпретацию. Уже в начальных титрах за кадром звучит музыка, напоминающая древнееврейские молитвенные песнопения. Позже, когда Иван забирается на чердак в поисках фотографии отца, он находит ее в альбоме репродукций гравюр Леонардо да Винчи со сценами из Ветхого завета. Отец земной и Отец небесный в данном контексте отождествляются.

Первое явление отца (мальчики видят его спящим) решено режиссером как экранный парафраз известной картины А. Мантеньи «Мертвый Христос»: тот же ракурс, та же композиция (правда, черты лица отца отсылают скорее к языческому Пану, но это — дань пантеизму).

В другой сцене (семейная трапеза) А. Звягинцев прибегнет к мизансценическому и контекстуальному парафразу «Тайной вечери» Леонардо да Винчи. Отец сидит во главе стола, делит пищу и передает ее сыновьям, а также угощает их вином, разбавленным водой. Отголоски «Тайной вечери» будут возникать и дальше: во время обеда в ресторане между отцом и Иваном произойдет словесная перепалка, восходящая к сакральной трапезе («Ешь этот хлеб» — «Он грязный» — «Кто же, по-твоему, его должен есть?»). После переправы на остров отец склоняется над вещами, и этот кадр также акцентируется режиссером: поза отца, напряженно-задумчивое выражение его лица, колорит окружающего пейзажа отсылают к картине И. Крамского «Христос в пустыне».

Фильм выстроен в виде дневниковых записей. Формально это дневник, который ведут Андрей с Иваном, отправившись с отцом в поход. Но можно отыскать и более глубокий смысл. Настойчивые параллели образа отца с Христом позволяют трактовать этот дневник как Евангелие (в пользу этой версии говорит имя младшего сына, созвучное имени евангелиста Иоанна). Форма дневника дает возможность провести аналогии событийного времени фильма со Страстной неделей. Отец появляется в доме мальчиков в понедельник, во вторник они отправляются в поход, в среду происходит первый открытый конфликт. Кульминация (гибель отца) приходится на пятницу, что позволяет трактовать ее как «страстную». В субботу тело отца окажется для мальчиков навсегда утраченным, а вслед за тем даже его изображение исчезнет с семейной фотографии. Предопределенность этого исчезновения осознается инверсивно через арочную дугу, исходящую из финала к первым кадрам фильма (пролог), где показывается пустая затопленная лодка — еще до появления отца, т.е *перед понедельником* по хронотопу фильма (в воскресенье?), которое может служить лишь намеком, предвосхищением Воскресенья подлинного... Но Воскресенья в ленте А. Звягинцева не наступает.

Есть и более тонкие детали, отсылающие к христианской символике. *Benedictus* («благословенный») Моцарта — это о Христе. Данная музыкальная тема звучит в момент первого появления отца в доме и ненавязчивым рефреном проходит через всю картину.

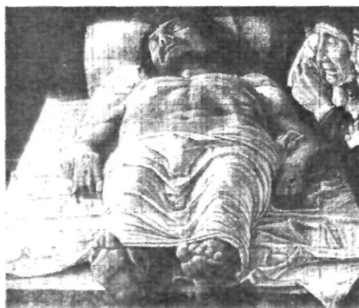
Сильный ливень, под которым мальчикам приходится толкать увязшую машину, ассоциируется с крещением. И образ воды как символ необратимости изменений в жизни братьев не отступит до самого конца фильма.

Кроме того, явное семантическое значение имеет повторяемый на протяжении всего фильма образ рыбной ловли. Как известно, рыба является символом христианства. Отец рыбу не ест, поэтому весь свой улов сыновьям приходится отпускать назад в море. Лишь в самом конце, перед трагедией, одна, самая большая рыба будет выброшена на сушу — аллегорическое предсказание скорой гибели отца.

Имена сыновей совсем не случайно перекликаются с именами апостолов. Старшего сына зовут Андрей — старший, первый. Если воспринимать отца как Христа, то сын его играет роль Андрея Первозванного. Младший же Иван — Иоанн — самый молодой и самый любимый из учеников Христа. Самый первый и самый молодой, а между ними целое племя. Добавим к этому еще тот факт, что братья не помнят отца, даже не ждут его, в связи с чем образы братьев можно трактовать как образ всего человечества в момент второго пришествия Спасителя. Но на сей раз Христос приходит не в роли сына, а в роли отца.

Буквальной аллегорией Голгофы в картине является вышка, которая возникает уже в прологе. Иван, пытаясь преодолеть страх высоты, под бодрящие выкрики друзей с тоской глядит вниз, но не решается прыгнуть в воду. Образ вышки возникает и в кульминационной сцене, но здесь она стоит не в воде, а посреди суши на острове, куда привез мальчиков отец. На ее вершину в отчаянии (не ведая, что творит) взбирается Иван. А вслед за ним — отец... и срывается вниз, не удержавшись за прогнившую доску. До этого момента Иван постоянно чувствовал себя жертвой, испытывая, как ему казалось, несправедливые требования со стороны отца. Но в тот миг, когда, исполненный злобой и ненавистью Иван, страшащийся высоты, будет готов прыгнуть, зная, что наверняка разобьется, происходит замещение. Жертвой становится отец. Само «шествие на Голгофу» в данном случае представляет собой мучительное карабканье вверх, все выше и выше, и томительное ожидание финального прыжка, который неминуемо закончится смертью. Но не сына — отца. В сердцах высказанное Иваном «Я убью его» (интонационно близкое давнему скандированию толпы «Распни его!») неожиданно оказалось правдой: он действительно спровоцировал гибель своего отца.

Человечество не ждало Христа, оказалось морально не готово к его приходу. А поняв, что он все-таки пришел, начало предъявлять к нему вполне определенные ожидания. И если Андрей с самого начала верит («Мама сказала, он отец»), то Иван сомневается до самого последнего мгновения. Но отец приехал не для того, чтобы решать проблемы Детей, а чтобы научить их самих это делать. Научить возвращать украденные воришками деньги, выволакивать из грязи увязшую машину, махать веслами... Дети поначалу не понимают этого («Сделай сам — ты же сильнее!»). Но в конце фильма окажется, что полученные знания они усвоили. Правда, для того, чтобы перетащить тело погибшего отца на ветках, довести его на лодке до берега и на машине уехать домой... Но снова без отца, тело которого на дырявой лодке унесло в море. И только тогда крик Ивана «Папа!» впервые вырвется из сердца, из глубины души. И тот же Иван, внезапно прозрев, скажет после смерти отца «Мы не туда идем... Мы заблудились...».



Картина А. Мантеньи «Мертвый Христос»



Экранный парафраз картины д. Мантеньи «Мертвый Христос»

При анализе данной картины невозможно обойти вниманием отсылки к поэтике кинематографа А. Тарковского, неоднократные переклички со стилем которого встречаются на протяжении всего фильма.

Настойчивое сведение в одном кадре трех главных героев (триединая общность главных действующих лиц) напоминает о подобном приеме, использованном в фильме «Сталкер». В обоих случаях эти триады («Сталкер — Писатель — Профессор» у Тарковского и «Отец — Иван — Андрей» у А. Звягинцева) восходят к иконографическому типу Ветхозаветной Троицы.

Природа, ландшафт, стихия в фильме А. Звягинцева наделена той же метафизической отстраненностью, сдержанностью (несуетностью), как и в киноискусстве А. Тарковского, — только более сурова и строга.

Образ матери Андрея и Ивана отсылает к героине М. Тереховой из фильма «Зеркало»: в тот момент, когда мальчики, поссорившись, вбегают в дом, поза матери, застывшей с сигаретой в руке, напоминает аналогичную начальную мизансцену из «Зеркала». И брошенная ею фраза «Тихо! Отец спит!» («Возвращение») интонационно перекликается с деловитым одергиванием детей героиней М. Тереховой: «Пожар! Только не орите!» («Зеркало»).

Феофан Грек в «Андрее Рублеве» А. Тарковского утверждает, что если бы Христос пришел еще раз, его бы снова распяли. А. Звягинцев рассказывает именно эту историю. Второе пришествие Христа окончилось ничем. Герои (человечество) его снова не узнали. И нет никаких гарантий, что узнают его в следующий раз. Режиссер предпочитает оставить этот вопрос для размышления зрителям — растерянным, заблудившимся, но все еще живым.

Название фильма А. Звягинцева многократно отражается в событийном строе. Это и первоначальное возвращение отца, и неудачная попытка мальчиков уехать домой после первой ссоры с отцом, и возвращение за оставленным под дождем Иваном, и путешествие на остров, на котором отец уже явно когда-то был, и возращение Андрея и Ивана домой после смерти отца. На глубинном пласте семантика возвращения вбирает диалектически противоположные смыслы. С одной стороны, гибель отца все возвращает «на круги своя» — мальчики вернутся домой и по-прежнему будут жить с мамой и бабушкой. С другой — отцу все-таки удалось вернуться и навсегда остаться в сердцах сыновей. Восстановление утраченной связи с отцом (пусть и после его смерти) может олицетворять собой восстановление связи человека с Богом.

-

*Каленкевич Екатерина*

## *«Книги Просперо» (1991, реж. П. Гринуэй)*

Одним из примеров использования основных стилистических приемов постмодернизма является фильм П. Гринуэя «Книги Просперо».

Сюжетную основу картины составляет пьеса В. Шекспира «Буря». Это история о миланском герцоге Просперо (от итал. — счастливый), отправленном своим братом Антонио, захватившим власть, в открытое море и чудом оказавшемся на острове вместе со своими полуволшебными книгами и маленькой дочерью Мирандой (от итал. — достойная удивления). Спустя 12 лет Просперо, желая отомстить брату, с помощью своих книг и покорных ему духа воздуха Ариэля и раба Калибана вызывает на море бурю, разбивая проплывавший мимо острова корабль с находившимися на нем королем Неаполя, его сыном Фердинандом, братом Себастьяном, Антонио (братом Просперо) и свиты. Однако все они спасаются, теряясь на острове. Блуждая в поисках отца, Фердинанд встречает Миранду и влюбляется в нее. Но Просперо подвергает испытанию его любовь, давая тяжелую работу, с которой молодой человек успешно справляется. И в награду для молодых Ариеэль устраивает пышную свадьбу. В то же время король Неаполя и его свита ищут пропавшего сына. Их настигает претворившийся Гарпией Ариэль и обращает в безумцев. Однако Просперо их милует, и в финале все герои находят друг друга. Король Неаполя возвращает титул герцога Просперо, и они отправляются домой.

Режиссер строго следует фабуле: в фильме сохранены все акты и сцены шекспировской «Бури», весь круг персонажей. И при этом картину П. Гринуэя нельзя причислить к экранизации (строгой либо вольной). Фильм не только носит другое название («Книги Просперо»). Его сюжетосложение строится принципиально иным способом, чем традиционный «экранный перевод» литературного первоисточника. П. Гринуэй разрушает линеарный нарратив шекспировской «Бури», переводя его из фазы непрерывного развития в дискретную фазу. Образовавшиеся «зазоры» режиссер использует в качестве секторов бифуркации, драматургическим, изобразительным и семантическим основанием которой в картине служит образ книги (один из центральных в творчестве П. Гринуэя). 24 фолианта из библиотеки Просперо задают возможные траектории контекстуального движения образной системы фильма в пространстве мировой художественной культуры, прежде всего в излюбленных английским режиссером эпохах Античности, Ренессанса, барокко, Просвещения и культуры XX в.



Просперо: гиперавтор

Линеарность повествования разрушается также благодаря широкому использованию П. Гринуэем приема цитации.

В постмодернистской эстетике под цитацией понимается не только вкрапление фрагментов в произведение из различных источников, но и травестирование жанровых клише, тонкие парафразы, ассоциативные отсылки, едва уловимые аллюзии и др. Смысловой покров возникает как результат связывания между собой этих семантических векторов, выводящих в широкий культурный контекст.

В «Книгах Просперо» цитата является важным конструктивным компонентом, с помощью которого автор воссоздает особую атмосферу той или иной эпохи. С другой стороны, с помощью цитаты автор расслаивает ткань произведения, оставляя возможность для разного рода смысловых интерпретаций, а следовательно, и для коммуникации со зрителем, что вообще является одним из творческих принципов П. Гринуэя. Как он сам отмечает: «Кино — слишком богатое возможностями средство коммуникации, чтобы остаться лишь достоянием рассказчиков историй» [1,с. 113].

Таким образом, довольно строгая последовательность развития (четкое следование фабуле «Бури» Шекспира) разрушается за счет концентрации на экранном полотне разных видов цитат (зачастую в одном внутрикадровом пространстве). В результате образуется многослойное повествование с множеством связей, реализующихся в данном случае как в поэтике фильма, так и на уровне его восприятия зрителем. Знание того или иного культурологического контекста позволяет зрителю вести диалог с автором, выстраивать или не выстраивать (в силу знания / незнания) ассоциативный ряд, т.е. намечать собственные линии движения по тексту (кинопроизведению).

Архитектоника фильма имеет сложную структуру, в которой можно выделить следующие уровни:

а) основная сюжетная линия шекспировской «Бури»;

б) каталог книг Просперо (24 единицы), репрезентирующих практически все знания человечества;

в) цитация:

в-1 — эксплицитные цитаты произведений изобразительного искусства;

в-2 — стилистические цитаты, отсылающие к авторским приемам того или иного художника;

в-3 — образы-знаки («архетипы» мировой художественной культуры);

в-4 — самоцитаты, отсылающие к другим лентам П. Гринуэя.

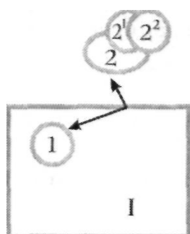
Все линии взаимосвязаны между собой и создают общую целостную картину. 24 книги, наполненные визуально-пластическими цитатами (работы Леонардо да Винчи и др.. книжные гравюры), представлены в кадре крупным планом по принципу геральдической композиции: образы наслаиваются и просвечивают сквозь друг друга. Это многократно усложняет ритм повествования, т.е. общий ход его осуществляется *одновременно* как от одного монтажного кадра к другому (горизонтально), так и в глубь многослойного внутрикадрового пространства (перпендикулярно).

Итак, целостное художественное пространство фильма «Книги Просперо» образовано преимущественно с помощью стилистических цитат и знакообразов Античности и Ренессанса. Режиссер, как отмечает М. Дроздова, «умеет взять из других эпох не только фактуру, но и систему зрения. У него неживописная среда восстанавливается перед объективом камеры, а иначе: оптика объектива словно подгоняется под законы перспективы, определявшие принципы отражения того или иного времени» [2, с. 130].

Фильм можно разделить на 13 основных эпизодов.

Экранное повествование начинается с **Пролога,** в котором Просперо, сидящий в бассейне, приступает к сочинению своего произведения и вызывает бурю. Уже здесь появляются образы-рефрены — чернильница, перо, выписываемый текст пьесы и первая книга из каталога Просперо, иллюстрированная зарисовками Леонардо да Винчи, — «Книга воды». Вода символизирует первоисточник жизни. А в сочетании с громами и молниями, сотрясающими внутрикадровое пространство, — начало акта творения, т.е. творческого акта. Художественным дополнением пролога является смех писающего амура, раскачивающегося на качелях. В этом образе соединяются сразу несколько аллюзий. Во-первых, знакообразы Амура (возвышенное) и «писающего мальчика» (низменное) представляют симбиоз, размывающий границы массового и элитарного. Во-вторых,

эта «пластическая фигура» отсылает к стилистике полотна Фрагонара «Счастливые случайности качания на качелях» (1767).




**Пролог**

**I** — «Книга воды»

1 — эксплицитная цитата: Леонардо да Винчи «Зарисовки водных образований» (1507);

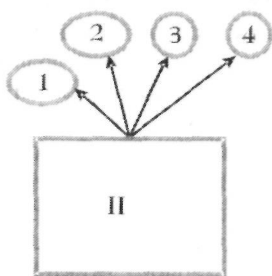
2 знакообраз Амур;

**$2^1$** — знакообраз «писающий мальчик»;

2 — стилистическая цитата: Фрагонар «Счастливые случайности качания на качелях»

**Первый эпизод** фильма демонстрирует крушение корабля. Однако все действия, происходящие на нем, мы *представляем,* следуя в основном закадровому комментарию: «Боцман! Боцман! Живо! Мы налетим на рифы! Слушайте капитанский свисток!». Внезапной вспышкой молнии освещается статичный групповой портрет пассажиров корабля, созданный в стилистике голландского живописца XVII в. Хальса. Мало того, эта мизансцена отражается на странице второго фолианта из собрания Просперо — «Книге зеркал»: «Некоторые из зеркал воспроизводят читателя обычным образом, другие показывают, каким он будет через год, а в третьих видно, каким он выглядел — или замученным чудовищем или ангелом». Из комментария видно, что эта книга отражает Время: прошлое, настоящее и будущее как триединство, и в соответствии с этим — качественные изменения человека.

Следующий ряд цитат возникает в этом эпизоде в связи с репрезентацией общего пространства события фильма. Так, образ ковчега Ноя является в момент, когда Просперо надевает волшебный плащ, испещренный разными формулами и знаками. Длинный коридор с колоннами, по которому проходит Просперо в сопровождении свиты девушек, подобных музам, «населен» ожившими образами античной мифологии, тождественными скульптуре Античности и Ренессанса (Леда, Нептун, Венера, Вакх и др.). Они передают друг другу некую книгу. Две группы людей разных рас поддерживают огонь.




**Первый эпизод**

**II** — «Книга зеркал»

1 — стилистическая цитата: Хальс «Групповой портрет стрелков гильдии Св. Георгия» (1616);

2 — знакообраз: Ноев ковчег;

3 — знакообраз: античная мифология (Леда, Нептун, Венера, Вакх);

4 — знакообраз: портреты римских императоров

Второй эпизод — один из самых протяженных. Его содержание составляет рассказ Просперо дочери Миранде истории их прошлой жизни. Повествование Просперо иллюстрируется восемью книгами.

Открывает эпизод «Книга архитектуры и иной музыки»: «раскрыв листы этой книги, мы видим, как планы и чертежи превращаются в наглядные макеты зданий, на которые бросают тень непрерывно движущиеся утренние облака... Башни и арки источают музыку». Название этой книги является парафразом известного высказывания Гёте: «Архитектура — это застывшая музыка». Исходя из этого можно дешифровать семантическую формулу этой книги как единство пространства (архитектура) и времени (музыка). Эта книга иллюстрирована макетом-репродукцией (эксплицитная цитата) здания библиотеки Лауренциана во Флоренции (1525), построенной Микеланджело, которая тут же анимируется.

Образ маленькой Миранды, напоминающий девочку с картины Веласкеса «Менины» (1656-1657), сопровождается мотивом купания. Ее мать Сюзанна и няни выписаны в стилистике голландской живописи XVII в.. а в целом их жизнь в Милане (появляется герб Милана) представлена как богатый ренессансный пир (стилистическая цитация работы Веронезе «Брак в Канне» (1562-1563).

Рассказ Просперо о смерти матери Миранды корреспондирует с «Книгой усопших», в которой «первое имя Адам, а последнее — Сюзанна». Сам Просперо, являвшийся человеком эпохи Ренессанса, увлекался наукой и искусством больше, чем властью. Это подтверждается серией сменяющихся в кадре книг. «Цветовая книга» содержит «тончайшие оттенки колористического спектра, начиная с черного и завершаясь опять черным цветом». Помимо того, что цвет есть главное выразительное средство живописи, он также был объектом научного изучения в эпоху Возрождения. Леонардо да Винчи, например, исследовал физические свойства цвета и особенности его восприятия зрением.

«Книга геометрии» — «толстый фолиант, обтянутый коричневой кожей. Мелькающие в нем числа выписаны золотом. Страницы пестрят логарифмическими построениями, углы измеряются тонкими иголками и металлическим маятником, который приводится в движение». Эта книга характеризует строгость и точность (формулы, схемы) математического знания.

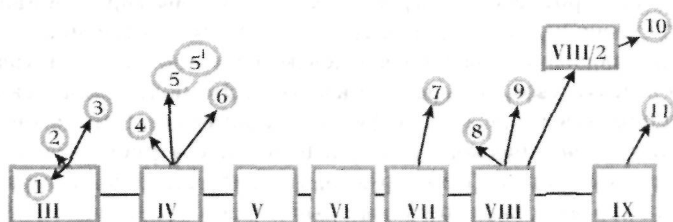
Книжную серию продолжает «Атлас Орфея». Он «содержит множество карт Ада. Во время своего путешествия в подземный мир в поисках Эвридики Орфей пользовался этой книгой. Листы ее обуглились и почернели от адского пламени и кое-где хранят отпечатки зубов Цербера». Орфей — это знакообраз поэта (автора). Однако размещение этой книги вслед за «Книгой геометрии» указывает на особенности мировоззрения эпохи Возрождения, где изучение наук было допустимым,

но внедрение новых теорий (вспомним Г. Галилея, Дж. Бруно) жестко пресекалось. Возможно, не случайно страницы этой книги обуглились в пламени...

Восьмая книга «Книга анатомии» — «первая большая авторская книга по анатомии принадлежит перу Верселя. Она поражает своей подробностью, мрачностью и целенаправленностью». Она проиллюстрирована визуально-пластической цитатой работы Рембрандта «Урок анатомии доктора Николая Тюльпа» (1632). Ее второй том — «Анатомия рождения»: «Еще более волнует душу читателя своей ересью. Она посвящена таинствам рождения человека. Это запретная книга... которая вообще ставит под вопрос разумность Божьего промысла». Она иллюстрирована стилистической цитатой зарисовки младенца в утробе матери Леонардо да Винчи.

«Книга малых звезд», в отличие от предыдущих, не комментируется режиссером. Она, очевидно, являлась своеобразным путеводителем в открытом море, куда были выброшены Просперо и Миранда. Но одновременно олицетворяет встречу Европы с миром через серию Великих географических открытий XV-XVIII вв.

Остров, на котором оказались герои в конце своего принудительного странствия, иллюстрируется образом Акрополя,




Второй **эпизод**

III — «Книга архитектуры и музыки»

1 — эксплицитная цитата: Микеланджело «Библиотека Лауренциана» во Флоренции (1525);

2 — стилистическая цитата: Веласкес «Менины»;

3 — знакообраз: райский сад

IV — «Книга усопших»

4 — стилистическая цитата: Веронезе «Брак в Канне»;

5 — знакообраз: купание;

5 — знакообраз: крещение;

6 — знакообраз: герб

V — «Цветовая книга»

VI — «Книга геометрии»

VII — «Атлас Орфея»

7 — знакообраз: Орфей — поэт

VIII — «Книга анатомии»

8 — стилистическая цитата: Рембрандт «Уроки анатомии доктора Николая Тюльпа» (1632);

9 — знакообраз: «Варфоломеевская ночь»

VIII/2 — «Анатомия рождения»

**10** — стилистическая цитата: Леонардо да Винчи «Плод во чреве матери»

IX — «Книга малых звезд»

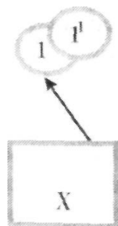
11 — знакообраз: Акрополь

В серии этих восьми книг заметны определенные взаимодействия. Например, группу естественно-научных «справочников» составляют книги: «Книга анатомии» и ее второй том «Анатомия рождения», представляющие науку о строении организма человека, «Книга усопших» — каталог-перечень, отражающий земное завершение человеческой жизни, «Азбука малых звезд» синонимична астрономии, изучающей космическое пространство. Общим признаком для объединения «Книги геометрии» и «Цветовой книги» является их принадлежность к наукам, оперирующим предельно абстрактными категориями (условность цвета как такового и геометрической формы как таковой). По другой версии эти книги в сочетании могут означать не что иное, как живопись, где формой является геометрический каркас (рисунок), а содержанием цвет. Оставшиеся «Книга архитектуры и иной музыки», «Атлас Орфея» (поэзия) и предыдущие (живопись) адресуют *к искусствам,* опирающимся на жесткие (математические) законы построения художественного образа.

В целом представленная серия книг презентует концепцию П. Гринуэя о взаимодействии и равнозначности научного и художественного творчества.

Третий эпизод, в котором Просперо призывает к себе духа воздуха Ариэля (от итал. *aria,* англ. *air* — воздух), чтобы узнать о судьбе затонувшего корабля, начинается с «Книги всеобщей космографии», где «предпринята попытка свести все явления Вселенной в одну систему...». Эта книга является иллюстрацией слов Просперо о фортуне, что проясняет ее значение в данном контексте как книги магии.

Сам образ Ариэля в фильме представлен в виде триединства: ребенка, внешне подобного на Амура, юноши и зрелого мужчины, что является своеобразной интерпретацией парадигмы человеческой жизни и визуально подчеркивается композицией в форме триптиха.




**Третий** эпизод

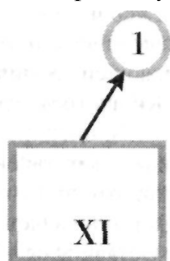
X — «Книга всеобщей космографии»

**1** — знакообраз: греческая мифология (Амур)

**1'** — знакообраз: триптих

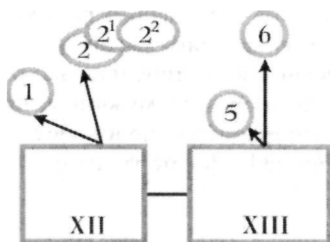
**Четвертый эпизод связан** с образом Калибана — раба Просперо, выполняющего черную работу.

Имя этого персонажа взято из цыганского языка, на котором *cauliban* означает черноту. Его появление (в противопоставление Ариэлю) сопровождает «Книга земли», страницы которой «пропитаны минералами, соками, кислотами...». Калибан в трактовке Шекспира предстает как существо, символизирующее низменное начало. Однако П. Гринуэй привносит в этот образ диалектическое двуединство, сочетая низменное с гибкой пластикой тела, отсылающей к хореоискусству (возвышенное).




**Четвертый эпизод**
**XI** — «Книга земли»
1 знакоообраз: ад, низменное начало

В **пятом эпизоде** происходит встреча Фердинанда и Миранды. Эти события вписаны режиссером в кросскультурное визуальное пространство, в котором одновременно сосуществуют и египетская пирамида, и арки античного здания, и поле ржи. Пластическим дополнением является Ариэль на шаре — стилистическая цитация П. Пикассо «Девочка на шаре» (1905). Рассматривая «Книгу растений» — «энциклопедию ароматов, пушистой пыльцы, мхов и перистых папоротников», Миранда с отцом замечают Фердинанда.




**Пятый эпизод**
**XII** — «Книга растений»
1 — стилистическая цитата:
П. Пикассо «Девочка на шаре»;
2 — знакообраз: пирамида;
2 — знакообраз: райский сад;
2 — знакообраз: лабиринт
**XIII** — «Книга любви»
5 — стилистическая цитата:
Рембрандт «Даная»;
6 — знакообраз: Амур

Амур (он же маленький Ариэль) листает «Книгу любви» («Доверие в этой книге внушает лишь изображение обнаженного мужчины и обнаженной женщины»), где представлены гравюры, среди которых угадывается стилистическая цитация картины Рембрандта «Даная» (1636).

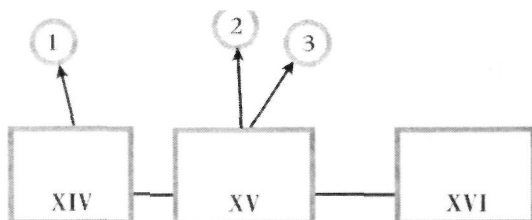
Можно предположить, что режиссер с помощью использованных в этом эпизоде цитат и знакообразов показывает неуловимость, зыбкость, духовное начало любви (аромат, девочка на шаре) и, с другой стороны, ее вечную историю (от египетских пирамид до наших дней). Мхи, папоротники как организмы начала эволюции растительного и животного мира могут означать завязку отношений Фердинанда и Миранды.

В **шестом эпизоде** но принципу параллельного действия представлен король со своей свитой, разыскивающий сына Фердинанда. Образ самого острова, его природа и обитатели показаны через призму «Книги животных прошлого, настоящего и будущего» (без комментариев). Бродя но острову, Гонзало высказывает утопические рассуждения о лучшем устройстве государства, которые, по мнению исследователей, были взяты Шекспиром из «Опытов» Монтеня [3]. В фильме они находят отражение в «Книге идеальных обществ»: «В ней описаны и рассмотрены все известные и созданные воображением системы политического и общественного устройства, поэтому, познакомившись с книгой, читатель мог выбрать то, что ему но душе и сравнить описанное с собственным идеалом». Визуально она иллюстрирована образами индейцев и аборигенов.

Эти две книги существуют в определенной взаимосвязи: первая показывает мир животных со своим «социальным устройством», вторая — политическую и социальную организацию высшего, по Ч. Дарвину, животного — человека.

Гипнотическим поцелуем Ариэль усыпляет короля, который оставляет на страже Антонио и Себастьяно. Считая Фердинанда погибшим, а вторую наследницу — дочь (ее образ выписан в стилистике «Юдифь» (1901) Г. Климта) неспособной править в силу отсутствия в Неаполе, они решают убить короля и похитить власть. Однако в тот же момент все просыпаются, а оправдания заговорщиков сопровождаются открытием «Книги историй, рассказанных путешественниками» (без комментариев).

**Шестой эпизод**




**XIV** — «Книга животных прошлого, настоящего и будущего»
1 — стилистическая цитата: Г. Климт «Юдифь»
XV — «Книга идеальных обществ»

2 — знакообраз: индейцы;

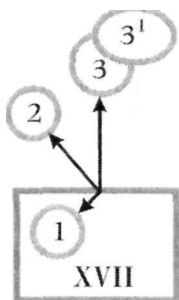
3 — знакообраз: гипноз (поцелуй)

**XVI** — «Книга историй, рассказанных путешественниками»

В этой сцене раскрывается проблема власти (силы), которая лежит в основе организации социальной иерархии. И поэтому «Книгу историй, рассказанных путешественниками» можно рассмафивать как отсылку к художественным произведениям, варьирующим тему власти, активно заявленную, например, в творчестве В. Шекспира («Гамлет», «Макбет»).

**В седьмом эпизоде,** как и во многих других произведениях Шекспира, появляются два комических персонажа — шут Тринкуло (от нем. *trinken* — пить и фр. *trinquer* — чокаться) и дворецкий пьяница Стефано. Они случайно встречают Калибана, который принимает их за богов: «Этот добрый бог, в его руках божественный напиток... Ты мой бог! Пойдем, я покажу тебе весь остров». Их путешествие сопровождается «Книгой о любви к древности» — «фолиант воистину необходимый меланхоличному историку, который понимает, что ничто в нашем мире не вечно». Она широко иллюстрирована изображениями Аполлона Бельведерского, зарисовками валют античных ордеров, римскими бюстами и т.д. Желая избавиться от ненавистного Просперо, Калибан предлагает своим новым хозяевам убить его (При этих словах возникает стилистическая цитация картины Луи Давида «Смерть Марата» (1793).

Здесь опять возникает проблема власти, которая в данном случае решается способом замены одного правителя другим, не разрешая, собственно, самой проблемы.




**Седьмой эпизод**

**XVII** — «Книга о любви к древности»;

1 — эксплицитная цитата: Аполлон Бельведерский;

2 — стилистическая цитата: Луи Давид «Смерть Марата»;

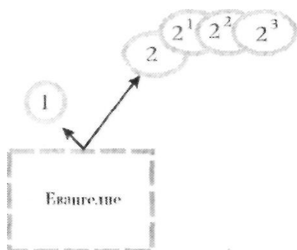
3 — знакообраз: античные ордеры;

3 — знакообраз: римские бюсты

**Восьмой эпизод** центральная кульминационная сцена, где претворившийся Гарпией Ариэль насылает проклятия на короля, Антонио и Себастьяна, обращая их в безумцев. Пространство события — здание, подобное на египетскую пирамиду, обрамленную колоннами коринфского ордера, — являет Просперо, напоминающего Римского Папу (подтверждается звуковым образом — звон колоколов). Для усиления драматизма сцены под музыку М. Наймана из фильма П. Гринуэя «По-

вар. вор...» выносят тело якобы мертвого Фердинанда, измученного подобно Христу (мотивы бичевания, снятия с креста, оплакивания и одновременно самоцитата из фильма П. Гринуэя «Повар, вор...»).

Это единственный эпизод фильма, который не содержит книг, но по представленным образам и мотивам здесь может подразумеваться Евангелие.




**Восьмой эпизод**

**Евангелие**

**1** — самоцитата П. Гринуэя из фильма «Повар, вор...»;

2 — знакообраз: Римский Папа;

2 — знакообраз: оплакивание;

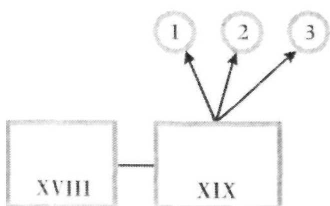
$2^2$ — знакообраз: бичевание;

$2^3$ — знакообраз: снятие с креста

**Девятый эпизод** «опровергает» предыдущую сцену, показывая измученного тяжелой работой, но успешно прошедшего испытание Фердинанда, получающего последние наставления Просперо: «Но если ты кощунственной рукой ей пояс целомудрия развяжешь до совершения брачного обряда, благословен не будет ваш союз...». Это предупреждение «комментируется» «черной отталкивающей книгой» «Жизнеописанием Семирамиды и Пасифаи». С именем ассирийской царицы Семирамиды, как правило, связывают одно из чудес света — «висячие сады» в Вавилоне, но в данном контексте важно также, что Семирамида была регентшей (единоличной правительницей) при своем несовершеннолетнем сыне. Пасифая — героиня греческой мифологии, которая в результате противоестественной связи с быком родила Минотавра — чудовище с телом человека и головой быка. Не случайно в этом эпизоде появляется также книга «92 уловки Минотавра» (без комментариев).

Сам жанр жизнеописания (или житие), имеющий назидательный, дидактический характер, и возникающие образы Икара, Кентавра, Минотавра — человеко-звери — все это символизирует греховность человека.

**Девятый эпизод**




**XVIII** — «Жизнеописание Семирамиды и Пасифаи»

**XIX** — «92 уловки Минотавра»

1 — знакообраз: Минотавр;

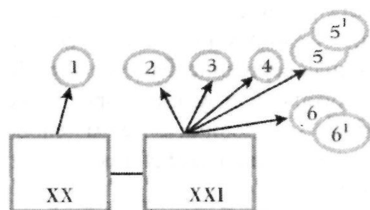
2 — знакообраз: Икар;

3 — знакообраз: Кентавр

**Десятый эпизод** — свадьба Миранды и Фердинанда — довольно протяженный, но содержит в качестве точек бифуркации лишь две книги.

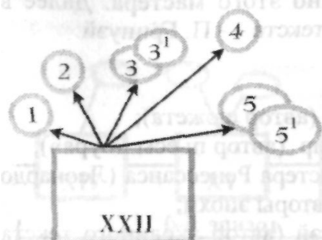
«Книга движений» « объясняет, как образы и представления меняются друг за другом в нашей памяти...» и открывает масштабное театральное действо (образ ренессансного пира) по случаю свадьбы молодых, организованное Ариэлем, Иридой (богиней радуги), Юноной (покровительницей женщин и брака) и богиней плодородия Церерой. Их появление отражается в «Книге мифологий» — «истории о богах и людях, собранные со всего известного человеку мира от ледового севера до пустынь Африки». Бесконечной вереницей движутся к жениху и невесте послы с дарами: гранат, рожь (символ плодородия), голуби (любовь, духовность), драгоценности, музыкальные инструменты и т.д. Эти многочисленные композиции выполнены в стилистике голландского натюрморта XVII в.

Однако Просперо останавливает действие. Проявляя милосердие к обреченным на мучения королю и его свите, он *ломает перо,* отрекаясь от своего замысла отмщения, послужившего толчком к написанию пьесы. Следом, как по волшебству, *захлопываются все книги.* Этот образ довольно явно иллюстрирует постмодернистскую идею о невозможности создать нечто новое: автор превращается в скриптора, т.е. переписчика уже существующих тем, сюжетов и т.д.




**Десятый эпизод**
XX — «Книга движений»
**1**—знакообраз: ренессансный пир
**XXI** — «Книга мифологий»
2 — знакообраз: Юнона;
3 — знакообраз: Ирида;
4 — знакообраз: Церера;
5 — знакообраз: театр;
5[1] — знакообраз: книга;
6 — знакообраз: Амур;
**6[1]** — знакообраз: дары-символы (фанат, голуби, рожь)

В **финале** в очерченном синем круге собираются все герои — аллюзия театра «Глобус» Шекспира с синим занавесом. Появление Миранды и Фердинанда, играющих в шахматы (стилистическая цитация стенной росписи в Палаццо Лабиа в Венеции Тьеполо «Антоний и Клеопатра» (ок. 1750 г.), открывает цикл времен года. Действие комментируется «Книгой игр». Как следствие, на основе семантического образа игры возникают аллюзии театра, кино и в целом жизни.




**Финал**

**XXII** — «Книга игр»

**1** — самоцитата: П. Гринуэй «Отсчет утопленников»;

2 — стилистическая цитата: Тьеполо «Антоний и Клеопатра»;

3 — знакообраз: круг;

**3¹** — знакообраз: театр «Глобус» Шекспира;

4 — знакообраз: времена года (цикл);

5 — театр;

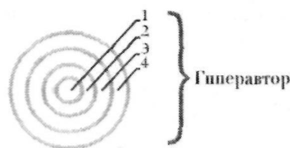
5¹ — кино

В **эпилоге** Просперо с Ариэлем сбрасывают все книги в бассейн с водой, символизирующий источник, начало, оставляя только две из них: том с 35 пьесами (23-я книга) В. Шекспира и последнюю 36-ю пьесу «Буря» (24-я). Картина П. Гринуэя, как и пьеса, заканчивается монологом Просперо: «Отрекся я от волшебства. Как все земные существа, своим я предоставлен силам...», показывающим нам совсем другого Просперо — автора, слабого перед критикой публики: «итак, я полон упованья, что добрые рукоплесканья моей ладьи ускорят бег...».

В лице Просперо представлен художник (автор) в широком смысле слова: все происходящие события спровоцированы им самим и подчинены логике развития с заведомо известным финалом. В звукопластическом решении отдельных сцен фильма это выражено молчанием действующих лиц, диалоги которых произносит сам Просперо, как бы озвучивая рожденное в воображении.

Характерной особенностью функционирования гиперавтора является его многоликость. В кинопроизведении Просперо (автор сюжета) идентифицируется с самим Шекспиром (автором пьесы «Буря»). Кроме этого, учитывая многообразие использованных стилистических цитаций, в этом персонаже подразумеваются и другие мастера Ренессанса, особенно Леонардо да Винчи, презентующий образ художника, в деятельности которого равнозначно синтезируются методы научного и художественного познания. Как пишет биограф Леонардо Р. Уоллэйс: «Леонардо взял с собой в Клу очень мало вещей. Все его "имущество" состояло из огромного количества страниц с заметками и набросками. В его записках упомянуто кое-что из того, что составляло круг его чтения в тот период: Тит Ливий "Римская история от основания города" (первые десять книг); трактат об архитектуре Леона Батисты Альберти; Авл Корнелий Цельс "О медицине"; Плутарх "Жизнеописания"; Плиний "Естественная история"; Сенека, Евклид; Библия... Список включает около 37 названий из различных областей человеческих знаний». Исходя из этого совсем не случайно образ Леонардо тождественен Просперо, что подтверждается наличием в картине наибольшего количества

эксплицитных цитат произведений именно этого мастера. Далее в этот список включается и автор экранного текста — П. Гринуэй.




**1** — Просперо (автор сюжета);
**2** — В. Шекспир (автор пьесы «Буря»);
**3** — другие мастера Ренессанса (Леонардо да Винчи) — авторы эпохи;
**4** — П. Гринуэй (автор экранного текста «Книги Просперо»)

Итак, фильм «Книги Просперо» строится на двух драматургических осях: сюжет «Бури» Шекспира и каталог книг Просперо (П. Гринуэя), что позволяет вписать пьесу в интертекстуальное мегапространство. Такой подход трансформирует и сам образ автора, превращая его своего рода в гиперавтора, который с помощью своих знаний может конструировать, создавать новое произведение, пускай даже на основе старою (не случайно остаются только две книги В. Шекспира). Несмотря на море (бассейн с водой) написанного, всегда найдется место для иного прочтения. Полотно фильма, «сотканное» из многочисленных «нитей» художественной культуры, является подтверждением этой мысли.

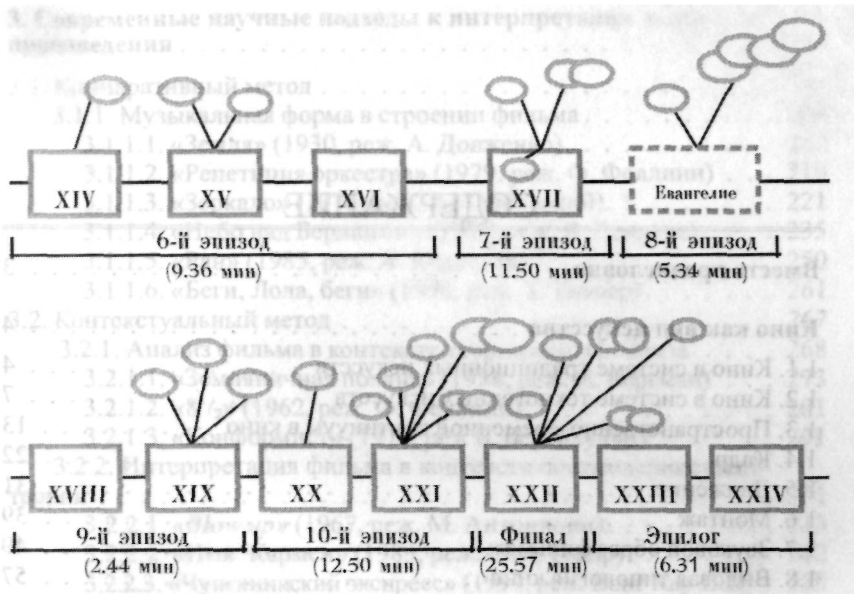
**Образ-структура фильма (каталог)**

I II III IV V VI VII VIII VIII/2 IX

Пролог (5.05 мин) | 1-й эпизод (8.32 мин) | 2-й эпизод (16.23 мин)

X XI XII XIII

3-й эпизод (10.20 мин) | 4-й эпизод (3.55 мин) | 5-й эпизод (7.09 мин)




**Литература**


1. *Гринуэй, П.* Пять голландских фильмов, поставленных в воображении // Искусство кино. 1991. № 8. С. 113–129.

2. *Дроздова, М.* Гринуэй: каталог как сюжет // Там же. С. 130-131.

3. http://lib.ru/SHAKESPEARE/burja.txt

# СОДЕРЖАНИЕ

*Учебное издание*

**Агафонова** Наталья Анатольевна

# ОБЩАЯ ТЕОРИЯ КИНО И ОСНОВЫ АНАЛИЗА ФИЛЬМА


Главный редактор *Е.К, Кукушкин*
Редактор *Е.Л. Мельникова*
Технический редактор *В В Кузьмина*
Компьютерная верстка *И В Лукашевич*

Подписано в печать 26.06.2008. Формат 60x84 /16 Бумага офсетная. Гарнитура Таймс Печать цифровая. Усл. печ л. 22,79. Уч. изд. л. 22,02. Тираж 500 экз. Заказ 34.

Издательство «Тесей» ООО ЛИ № 02330/0056993 от 01.04.2004. 220002, Минск, ул. В. Хоружей, 31а, комн. 511, тел. 237-72-08, 284-88-63, e-mail@belsonet.net.

Отпечатано на цифровом оборудовании ООО «Тесей».